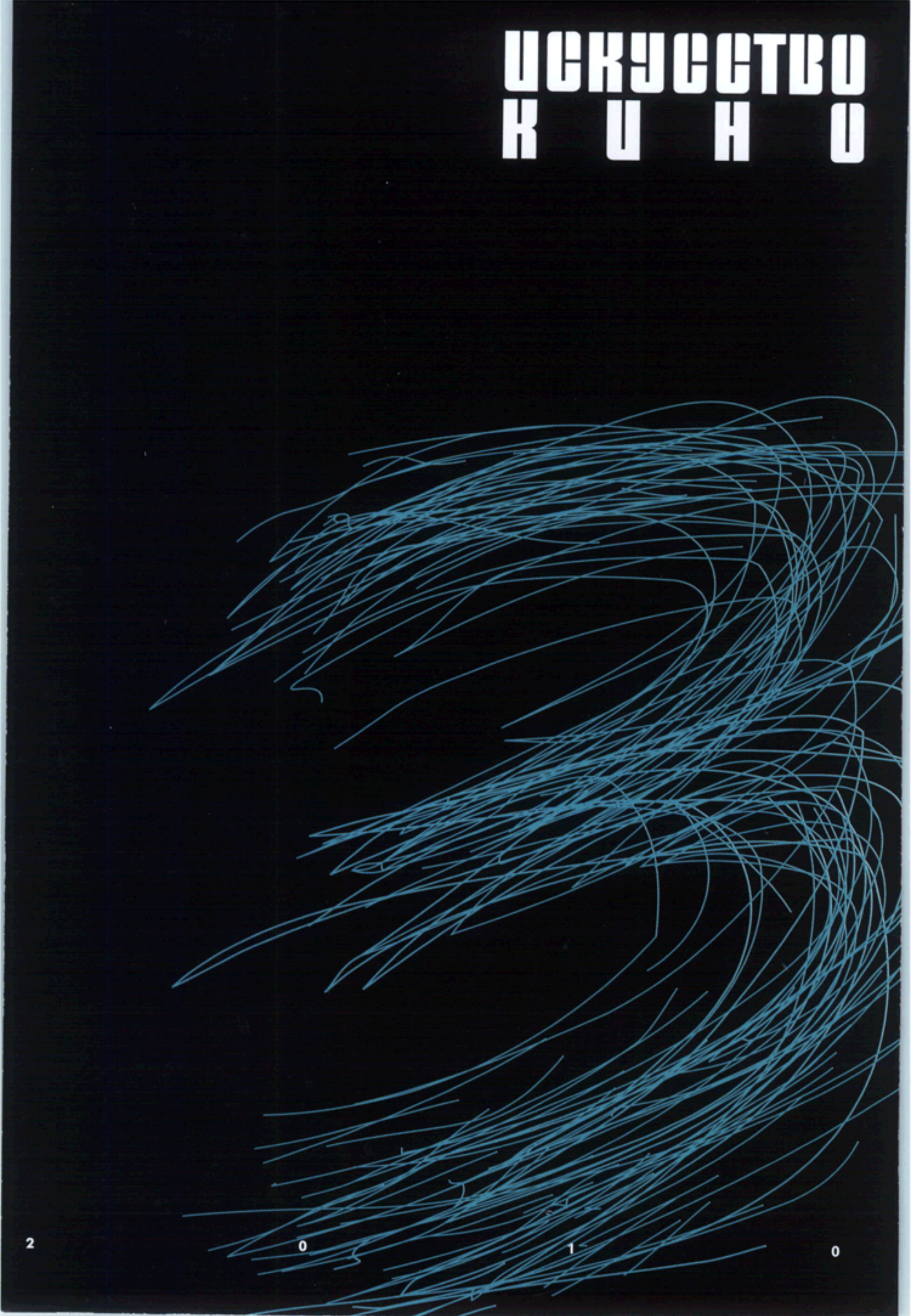
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 0

Москва - Сити слезам не верит!

ПО БУДНЯМ
19:30

ИГРУШКИ

комедийный сериал

Лицензия Серия ТВ № 15168 от 07 июля 2009 года

Киноreформа, реализация которой началась в конце марта, вызвала острую дискуссию в профессиональной среде. Свое отношение к произошедшим и, как следствие, грядущим переменам в киноиндустрии высказали многие ведущие кинематографисты разных поколений.

В рубрике «Здесь и теперь» мы знакомим читателя как с официальным мнением, предложенным от имени всех отечественных кинематографистов Секретариатом СК России, так и с суждениями и прогнозами известных, активно работающих, в первую очередь, молодых режиссеров и продюсеров, которые согласились дать интервью нашему журналу.

Рубрика «Репертуар» представляет один из главных мировых кинофестивалей — Берлинский, а «Комментарии», «Имена» и «Опыт» — размышления о творчестве, искусстве, ремесле и жизни разных художников: Джима Джармуша, Герца Франка, Максима Суханова, американских независимых документалистов, показавших в Москве на фестивале «Амфест» свой новый фильм.

Статья в «Разборах» об экономических трансформациях в сегодняшней голливудской индустрии вступает в перекличку с актуальной публицистикой головных материалов номера о реформе отечественного кинобизнеса, а эссе о шедеврах французской «новой волны» (в связи с ее полувековым юбилеем) косвенно готовят к уникальному рассказу Киры Муратовой о работе над «Переменой участи»: в рубрике «Публикации» мы печатаем состоявшуюся более двадцати лет назад беседу режиссера со зрителями.

В «Чтении», следуя традиции «ИК», мы даем слово дебютанту — прозаику, чья повесть вполне, на наш взгляд, может стать основой для фильма.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №3/2010

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Киноreформа. Свои среди своих

6
Перемена участи
Алексей Герман-младший, Николай Досталь, Константин Лопушанский, Алексей Попогребский, Лариса Садилова, Елена Яцура

18
РОМАН БОРИСЕВИЧ — АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ — АРТЕМ ВАСИЛЬЕВ
Большая ошибка
Информация о реформе в российской киноиндустрии и отклики на нее

РЕПЕРТУАР

25
НИНА ЦЫРКУН
Тюрьма и воля
Берлин-2010

32
ЕЛЕНА СТИШОВА
Двойной портрет на пленэре
«Как я провел этим летом», режиссер Алексей Попогребский

36
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Отчаянный свист
«Захочу свистеть — свистну», режиссер Флорин Шербан

39
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Жизнь смешного человека
«Довольно добрый человек», режиссер Ханс Петтер Муланн

42
АНТОН ДОЛИН
Пуля не дура
«Женщина, пистолет и лапшичная», режиссер Чжан Имоу

46
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Про пятую конечность
«Гусеница», режиссер Кодзи Вакамацу

49
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Life is beautiful
«Выход через магазин подарков», режиссер Бэнкси

53
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Меланхолический бурлеск
«Иллюзионист», режиссер Сильвен Шоме

КОММЕНТАРИИ

59
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Несколько слов о чувстве патриотизма

ИМЕНА

63
БОРИС ЛОКШИН
Предел контроля Джима Джармуша
О творчестве режиссера — через его последний фильм

69
МАКСИМ СУХАНОВ:
«Нельзя встраиваться в чужую веру»
Беседу с актером ведет Кристина Матвиенко

Р А З Б О Р Ы

79
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Время конгломератов
Последствия глобализации американской киноиндустрии

88
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Человек сумерек

90
ДЖЕФФРИ МАКНЭБ
Как состарилась «новая волна»

94
Круги на воде

97
ДЖИНЕТТ ВЕНСАНДО
Французская «новая волна»: рождение звезды

103
НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА
Знак Ромера
Подборка статей о французской «новой волне»

О П Ы Т

111
ГЕРЦ ФРАНК:
«...Но главное все-таки — свет»
Беседу с известным режиссером-документалистом ведет Виктор Матизен

120
КАРЛ ДИЛ, ТИА ЛЕССИН:
«Зачем снимать нечто абсолютно объективное?»
Беседу с американскими независимыми документалистами ведет Елена Паисова

M E D I A

127
БОРИС ДУБИН — ИРИНА ПОЛУЭХТОВА — ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
ТВ: не доверяем, но зависим
Беседу ведет Анна Качкаева

П У Б Л И К А Ц И И

137
КИРА МУРАТОВА:
«Я подыгрываю...»
Публикация разговора со зрителями

Ч Т Е Н И Е

153
МИХАИЛ КЫШТЫМОВ
Не сезон
Киноповесть

Д Р У Г О Е К И Н О

172
Рубрику ведет НИНА ЦЫРКУН

S U M M A R Y

175

УКАЗЪ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА

ІМПЕРАТОРА И САМОДЕРЖЦА ВСЕРОССІЙСКОГО.

Изъ Камеръ Коллегіи.

Объявляется во всенародное извѣстіе.

По Онаго по состоявшемуся Его Императорскаго Величества въ Верховномъ Тайномъ Совѣтѣ, Маія 13 дня, сего 1729 году указу, и по приговору Высокаго Сената, и по опредѣленію въ Камеръ Коллегіи, велѣно для комплекту армѣйскихъ и гарнизонныхъ полковъ, въ требуемое отъ Военныя Коллегіи число въ двадцать тысячъ въ восмь сотъ въ девяносто въ девять человѣкъ выбирать дѣйствительныхъ рекрутъ прежнихъ, и новаго наряду, да имѣть собрать расположа съ числа мужеска полу душъ съ купечества и съ крестьянъ, кромѣ Кіевской и Азовской губерніи, съ однодворцовъ на которыхъ положена данговщина, и Сибирской губерніи въ которой рекрутъ по указу, велѣно содержать, для комплекту нынѣшнихъ полковъ пятнатцать тысячъ, да къ тому разположить для вычетовъ тысячу, и всего шестнатцать тысячъ человѣкъ, которыхъ по разположенію имѣетъ быть съ трехъ сотъ душъ четырехъ душъ, и оныхъ настоящихъ, и къ тому дѣйствительныхъ собрать, и въ команду Военной Коллегіи отдавать, и во всемъ въ томъ поступать по сему сего состоявшагося о рекрутскомъ зборѣ прошлого 1726 году Марта 16 дня указу, безъ всякого послабленія, о чемъ изъ Камеръ Коллегіи въ губерніи въ нынѣшнемъ 1729 году, письменные указы посланы, а въ которое время сколько гдѣ какъ прошлогодняго, такъ и нынѣшняго наряду, рекрутъ въ зборъ и въ отдачу присланныхъ изъ Военныя Коллегіи будетъ, о томъ изъ губерній губернаторомъ и вице губернаторомъ съ товарищи, присылать репорты въ Камеръ и въ Военную Коллегіи, на указные сроки по регламенту. И для того сей указъ въ городѣхъ и въ уѣздѣхъ въ народѣ публиковать, и по всѣмъ селамъ роздать попамъ съ росписками, чтобъ они въ Церквахъ по всѣ Праздники и Воскресные дни для вѣдома прихожаномъ читали, да они всякъ о томъ былъ свѣдомъ.

Печатанъ въ Москвѣ при Сенатѣ,
Сентября 18 дня. 1729 году.

Киноreформа. Свои среди своих

31 января 2009 года по итогам заседания Правительственного совета по развитию отечественной кинематографии под председательством премьер-министра Владимира Путина был создан Федеральный фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии. Его основные задачи — развитие производства и проката коммерческих фильмов, привлечение инвесторов в российский кинематограф и инфраструктуру кинопоказа. Директором был назначен Сергей Толстиков. В 2010 году фонд получит из федерального бюджета 2 миллиарда 860 миллионов рублей. При этом Министерству культуры на детское, дебютное, авторское, экспериментальное, документальное и анимационное кино выделено 849 миллионов рублей.

Для освоения государственных денег были выбраны (назначены) восемь продюсерских компаний: «СТВ» Сергея Сельянова, «ТриТэ» Никиты Михалкова, «Дирекция кино» Анатолия Максимова, «Централ Партнершип» Рубена Дишдишяна, Продюсерская фирма Игоря Толстунова («Профит»), Art Pictures Федора Бондарчука и Дмитрия Рудовского, «Базелевс» Тимура Бекмамбетова, «Рекун-Фильм» Валерия Тодоровского. 19 марта 2010 года Федеральный фонд перечислил 2 миллиарда рублей — по 250 миллионов каждой, на которые надо снять не менее трех фильмов. Каждая из названных студий (мейджоров) может рассчитывать на подобную поддержку еще по меньшей мере два года. Система возврата средств не разработана. Более 300 миллионов рублей будут направлены фондом на возмещение затрат тем компаниям, которые продали более миллиона билетов на свои фильмы, 500 миллионов — на создание фильмов, отвечающих «стратегическим задачам государства».

Состав попечительского совета Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии (утвержден постановлением Правительства Российской Федерации № 1215 от 31 декабря 2009 года):

Жуков А.Д., заместитель Председателя Правительства Российской Федерации (председатель Совета); **Авдеев А.А.**, министр культуры Российской Федерации; **Воскресенский С.С.**, заместитель министра экономического развития Российской Федерации; **Евтушенков В.П.**, председатель совета директоров открытого акционерного общества «Акционерная финансовая корпорация «Система»; **Ивлиев Г.П.**, председатель Комитета Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации по культуре; **Малышев В.С.**, ректор федерального государственного образовательного учреждения высшего и послевузовского профессионального образования «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.Герасимова»; **Михалков Н.С.**, председатель Союза кинематографистов Российской Федерации;

Молчанов Д.В., директор Департамента культуры и образования Правительства Российской Федерации; **Нестеренко Т.Г.**, заместитель министра финансов Российской Федерации; **Сурков В.Ю.**, первый заместитель руководителя Администрации Президента Российской Федерации; **Толстиков С.А.**, советник председателя совета директоров закрытого акционерного общества «Трансмашхолдинг».

Перемена участи

Заявление Союза кинематографистов России (фрагменты)

Считаем, что та заинтересованная атмосфера, в которой проведен совет, та активная позиция, которую продемонстрировало государство в лице руководителей Правительства РФ в части разработки реальных мер по развитию киноотрасли и то одобрение, которое получили на совете предложения Союза кинематографистов РФ об оптимизации системы государственной поддержки отечественной кинематографии, высказанные председателем СК РФ Н.С.Михалковым, дают все основания считать, что в развитии отечественной кинематографии действительно наступает перелом.

[...]

Поэтому считаем крайне важным принятое на Правительственном совете решение о создании Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии и назначение Правительством РФ органов управления фонда и состава его попечительского совета. Создание фонда, несомненно, будет способствовать повышению эффективности государственной поддержки отечественной киноотрасли, созданию механизмов возвратности финансирования, привлечению дополнительных средств из внебюджетных источников, что в конечном счете сможет содействовать повышению качества кино, его конкурентоспособности, а также повышению инвестиционной привлекательности кинопроектов для частных инвесторов.

В принятых решениях государство определило, что намерено через фонд финансировать фильмы, соответствующие стратегическим задачам государства, и содействовать увеличению качества национальных фильмов, выходящих в прокат в стране и за рубежом, выделяя средства на эти цели лидерам отечественного кинопроизводства. Поддержка лидеров означает, что государство намерено стимулировать объединение ресурсов и профессионального опыта у нескольких кинопроизводственных студий для создания ими фильмов, которые по своему идейно-художественному и профессиональному уровню смогут отвечать самым взыскательным запросам современного отечественного массового кинозрителя. Эта политика заслуживает самой активной поддержки.

[...]

Секретариат Союза СК РФ готов оказывать любое содействие в подготовке и реализации новых правительственных решений. Действия Правительства РФ, направленные на коренное изменение положения отечественной кинематографии в стране и мире, поддерживаем.

Принято на заседании Секретариата СК РФ 1 декабря 2009 года

Председателю Правительства Российской Федерации г-ну Путину В.В.

Уважаемый Владимир Владимирович!

Обращаемся к Вам, чтобы выразить нашу глубокую озабоченность обнаро-

дованным намерением Правительства изменить механизм государственной поддержки кинематографа в надежде, что окончательное решение еще не принято.

Мы полагаем, что поддержка культуры и ее воспроизводство — прямая обязанность государства. Только государственный орган способен постоянно поддерживать уровень отечественного кинематографа: бесперебойный приток новых талантов и существование авторского кино, неординарных проектов, как правило, затратных.

Если новый специальный фонд будет создан на тех началах, о которых сообщали СМИ, не надо быть пророком, чтобы предсказать гибельные последствия эксперимента. Отдав распределение львиной доли бюджетных средств в руки нескольких избранных кинокомпаний, власть раз и навсегда ставит заслон и авторскому кино, и будущим дебютантам.

Коммерческое кино не нуждается в бюджетном финансировании — и нигде в мире не получает его. Естественной целью кинокомпании является извлечение прибыли из проката фильма, она по определению должна сама находить средства для его производства и продвижения. Во многих европейских странах, где государство поддерживает национальный кинематограф (во Франции, в Германии, в Швеции, в Дании, в Греции и др.) экспертные комиссии решают вопрос о предоставлении государственной субсидии, но это всегда поддержка конкретного проекта, а не компании.

Первый результат подготовки новой модели налицо — уже полгода Министерство культуры не запускает никаких проектов, и даже в случае, если создаваемый фонд заработает, бюджетные средства будут распределяться не раньше мая, а съемки требуют многомесячной подготовки. Это означает, что нынешний 2010 год уже потерян для производства новых российских картин, а выйдут на экран только те, что были запущены годами ранее.

Мы не считаем существовавшую до недавних пор систему распределения государственных средств совершенной, она нуждается в развитии в сторону большей открытости и компетентности решений. Однако при ее поддержке был создан целый ряд выдающихся фильмов, которые определили сегодняшний облик российского кино и которые достойно представляли нашу страну на международных экранах. Не менее важен — а, может быть, и более — другой факт: при финансовой поддержке Министерства культуры за последние пять лет сняли свои дебютные картины более ста двадцати режиссеров, целое поколение молодых художников — завтрашний день нашего кино.

Отчего российский кинематограф, обладая потенциально одной из самых многочисленных аудиторий мира, с точки зрения коммерческой, неконкурентоспособен, влачит жалкое существование и фактически отсутствует на мировом рынке? У этой драматической, постыдной для нас проблемы целый букет причин: видео и интернет-пиратство, мизерное количество кинотеатров в огромной стране, их исчезновение в малых и средних городах, отсутствие единого электронного билета и т.п. Но главная из причин — застарелое равнодушие власти к состоянию национального кинематографа, упорное нежелание Правительства и Думы вникнуть в наши проблемы, создать законодательную базу и контрольно-исполнительный механизм, который бы позволил российскому кино встать на ноги и не только возвращать затраченные средства, но и дожить до прибыли.

Создание Совета по кинематографии при Правительстве пробудило наши надежды на улучшение ситуации. Решение, которое определит на годы способ существования кинематографа в России, должно учитывать позицию не только весьма ограниченной группы продюсеров, но и тех, кто непосредственно создает фильмы.

С уважением,

***Вадим Абдрашитов**, режиссер, народный артист России, лауреат Государственной премии; **Алексей Герман**, режиссер, сценарист, народный артист России, лауреат Государственной премии; **Светлана Кармалита**, сценарист, заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии; **Александр Миттa**,*

*режиссер, сценарист, народный артист России, лауреат Государственной премии; **Эльдар Рязанов**, режиссер, сценарист, народный артист СССР, лауреат Государственных премий; **Андрей Смирнов**, режиссер, сценарист, актер, народный артист России; **Александр Сокуров**, режиссер, сценарист, народный артист России, лауреат Государственной премии; **Леонид Ярмольник**, актер, продюсер, лауреат Государственной премии.*

20 января 2010 года

Алексей Герман-младший

Прежде всего, огромное количество доводов в пользу реформы были, на мой взгляд, притянуты за уши. Когда она только задумывалась, система аргументации ее сторонников по меньшей мере не всегда соответствовала действительности. Мне кажется, в результате мы получим «Ванкувер», только культурный. Стопроцентное финансирование крупных проектов больших компаний, критерии отбора которых не ясны, отсутствие внятной экспертизы, адекватной системы соревнования проектов, сама по себе идея копирования советской практики ни к чему не приведут — разве что к тому, что молодым студиям будет сложнее пробиваться.

«Бумажный солдат», режиссер Алексей Герман-младший

Мне кажется, вся эта ситуация с реформой продемонстрировала бессмысленность нашего киносообщества, его аморфность, вялость, трусость. И, как часто бывало в истории, предстала стране людей, не способных внятно артикулировать свою точку зрения, тех, кто сами себя низвели до уровня стада, которых именно так и будут воспринимать — власть, народ — и соответственно с ними обращаться.

Кто поумнее, придумали себе аргументы, позволяющие им заработать деньги. Все остальные — подавляющее большинство — на реформе проиграют. И, в общем, так оно и должно быть. Победит тот, кто выживет, и не факт, что это будет сильнейший, в смысле — лучший.

Думаю, реформу надо было проводить совсем не так. Для того чтобы могло существовать независимое кино, в стране должно быть больше телеканалов, реальная борьба с пиратством, в том числе в Интернете, а не ее видимость, потому что любой фильм теряет на этом до восьмидесяти процентов прибыли. Если бы у нас был хотя бы нормально функционирующий прокат, если бы Интернет не забирал такую колоссальную часть выручки, кино могло бы окупаться. Но этим никто не занимается, всем же удобнее тянуть из государственного кармана. И потом, непонятны критерии. Никто ничего не знает: то ли коммерческое кино нужно снимать, то ли патриотическое. Если попавшие в государственный список компании хотят снимать фильмы по двести миллионов рублей, по пятнадцать фильмов в год, — это абсолютный бред. У нас в прокате нет слотов на пятнадцать крупнобюджетных проектов, их от силы пять-шесть. В итоге очевидно, что эти картины просто некуда будет сбыть.

Мне кажется, если бы существовала принципиальная позиция, внятно сформулированная хоть каким-то количеством адекватных людей, возможно, получился бы конструктивный диалог. Но поскольку все на всякий случай от ужаса, возникшего по непонятной причине, попрятались, как кролики перед удавом, или разбежались, — мы имеем то, что имеем. Кому-то будет проще, кому-то сложнее. Но если огромное киносообщество, крупная инду-

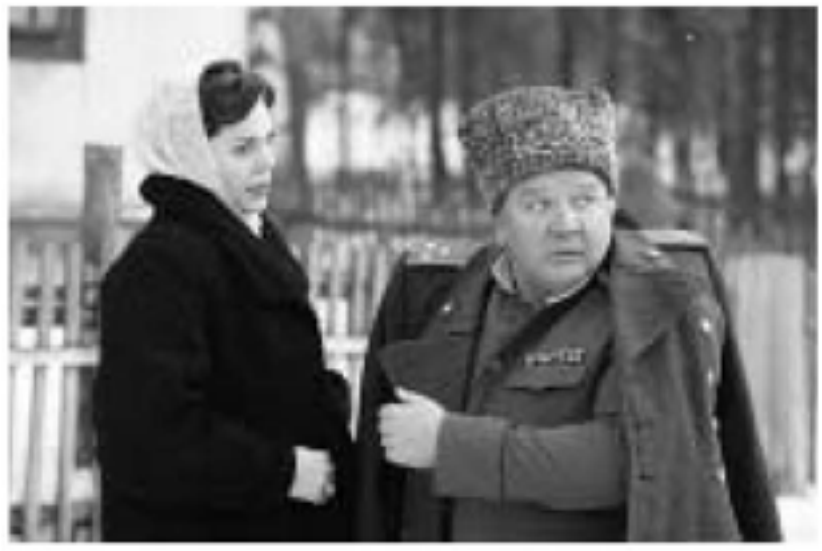
стрия, имея в распоряжении достаточно медийных ресурсов, не в состоянии рационально объяснить, что система не будет работать, что нововведения губительны, значит, это сообщество не имеет права на существование.

Если государство так хочет адекватно распределять деньги, пусть устроит голосование. Открытое, в Интернете. Где каждый гражданин голосует за проект понравившегося ему коммерческого фильма, который претендует на полное государственное финансирование. Так будет честно. Потому что иначе-то ведь что происходит? Приходит крупный продюсер, говорит, что он невероятно окупаемый, невероятно успешный, и потому просит денег. Всем очевидно, что у него долги. Но правительству посылают бумаги, в которых проставлены дутые цифры. Некие выдуманные показатели сборов, при этом о рентабельности никто не говорит. Появились какие-то анекдотические, так называемые «резонансные», фильмы — они сделаны теми, кто дружит с Михалковым. А, например, Сокуров не очень дружит с Михалковым, и у него плохо с «резонансными» фильмами. В общем, все, что происходит сейчас в нашей индустрии, — это полный абсурд.

Николай Досталь

Принятие новой реформы кинематографии, видимо, можно объяснить тем, что Министерству финансов показалось необходимым внести некие изменения. Наверное, так и есть. Они назревали уже давно, еще при министре культуры Михаиле Швыдком, но в то время, скорее всего, начали бы с кинопроката. Вот где надо было все менять: строить новые залы, проводить политику поощрения кинотеатров, которые бы показывали отечественные фильмы, по-настоящему качественные ленты, или хотя бы установить для них какие-то льготы. В России не хватает залов, чтобы показывать разнообразное кино. Всем известно, что у нас две тысячи кинозалов, в то время как в США — сорок тысяч. Все усилия надо было направить на изменение этой плачевной ситуации. Но был выбран другой путь — не совсем проверенный, не выверенный. И, главное, мы совсем не обсуждали варианты этого решения об учреждении фонда, не было диалога с кинообщественностью, и это очень печально.

Я бы не стал говорить, что данный путь — однозначно гибельный. Но была принята странная идея выделять деньги крупным студиям. Их назвали «лидерами». Ни в одной стране мира не финансируют студии как таковые. Деньги дают на конкретный проект — определенным режиссерам, продюсерам, наконец. А то, что сделали у нас, — полный абсурд.



«Петя по дороге в царствие небесное», режиссер Николай Досталь

Когда мы говорим о так называемых лидерах производства, то подразумеваем, что они должны быть преуспевающими во всех отношениях, в том числе в финансовом. Зачем же тогда давать им деньги? Они и так должны быть способны о себе позаботиться, снимать масштабные дорогостоящие фильмы, находить на это деньги, получать хороший бокс-офис, правда, не всегда. Продюсеры крупных студий всегда любят кичиться тем, какие они успешные. Логичнее было бы финансировать как раз нелидеров — детское, документальное кино, анимацию, дебюты, кинообразование. Вот уж кто поистине аутсайдеры. В общем, это какая-то экономическая и организационная нелепость.

Судя по тому, как нам описывают суть новой реформы, можно сказать, что положение независимого кино значительно ухудшится. Упор будет сделан на

фильмы, которые приносят хорошие кассовые сборы. Но ведь общеизвестно, что кинематограф, тем более киноискусство, движет все-таки не мейнстрим. Кино развивается благодаря артхаусу, хотя мне этот термин не нравится, и фильмам, которые завоевывают признание на международных кинофестивалях, совершают прорывы в области киноязыка, формы, драматургии, облагораживающего воздействия на человека. Очень показательный пример — фильм Алексея Попогребского, получивший недавно приз на Берлинском фестивале. Это малобюджетная картина, но она вызывает гордость за наш кинематограф. И у подобных авторских работ в нашей стране есть свой зритель и всегда будет. Сейчас же все делается таким образом, чтобы показать, что такое кино не нужно, не интересно, чуждо аудитории, упор — только на мейнстрим.

Конечно, результаты этих изменений проявятся лишь через два-три года, все предвидеть и просчитать заранее невозможно. Кинобизнес ведь всегда связан с высокой долей риска. Но я разделяю опасения многих коллег: как бы у нас не получился еще один «Ванкувер», теперь уже в сфере кино.

Константин Лопушанский

Нынешняя ситуация мне видится очень мрачной. Как это часто бывает — в силу многих причин, может быть, объективных — обострились все старые болезни. Неожиданно вылезли и привели к печальному, почти летальному результату.

Наша профессия, режиссерская, безусловно, влияет на личность. Чаще всего довольно скверно. Надо быть духовно крепким человеком, чтобы противостоять разного рода вызовам и искушениям. А если нет у человека мощного самоконтроля, нет интеллигентности высокого уровня, он постепенно становится диктатором, начинает давить других, угнетать любое иное мнение, для того чтобы утвердить собственное. Такова опасность нашей профессии. У других профессий — другие опасности. Актерам, например, присущ определенный нарциссизм — это тоже общеизвестно. В какой-то момент индивид со слабой духовной структурой впадает в состояние самолюбования, его поражает звездная болезнь. Этому необходимо противостоять.

Мне кажется, наше время, время свободы, породило опасную иллюзию: все возможно. «Все дозволено» — так называл это ощущение Достоевский. Оказались — или показались — дозволенными безнравственные поступки. Разрешено поступать так, как тебе хочется, а не так, как должно. Поэтому мы и стали свидетелями неблаговидных, аморальных, диких поступков, совершаемых теми, кто числит себя интеллигентами, художниками, учителями жизни.

«Гадкие лебеди», режиссер Константин Лопушанский

Другая сторона дела — объективный кризис, который назрел в Союзе кинематографистов. Все люди, естественно, имеют разные точки зрения, каждая по-своему обоснована, замешена на эмоциональности, на характере, на личном жизненном и творческом опыте. Всегда довольно трудно найти общую платформу для единого согласованного решения. Наше сообщество раскололось по множеству причин: из-за разного понимания того, что есть искусство, как оно должно развиваться, продюсерское или авторское должно быть кино. Если авторское и независимое, то может ли оно позволить себе критиковать все, в том числе и власть? Что есть

патриотизм, не является ли это понятие спекуляцией? Возникла масса трудных вопросов, которые катастрофически раскололи союз на фракции, группировки, команды. Произошел раскол. Я, честно говоря, думал, что вообще будет два союза после того, что случилось. Может, так было бы лучше. Спорить нет больше сил: накопилась страшная усталость от всех этих дрязг.

Я, как и многие, прекрасно помню советское время, редактуру, куратора от КГБ на киностудии «Ленфильм». Была такая должность, между прочим. Поэтому когда слышу разговоры о том, что искусство должно быть патриотичным и соответствовать «стратегическим задачам государства», холодок бежит по спине. Я знаю, как это бывает, кто определяет эти задачи и кто следит за их выполнением. Так что это очень непрофессиональный тезис сегодня, потому что любое качественное произведение искусства — патриотично. Оно работает на благо своего народа, культуры. Если же под задачами государства и патриотизмом понимается формула «дави тех, кто не согласен с нашим мнением» — как это было и в советские времена, — тогда катастрофа. Сегодня не покидает ощущение, что мы возвращаемся в прошлое.

На пике демократии, которой мы все ждали, наш союз явил миру не только полное ее отсутствие, но и авторитаризм и диктатуру в лучших сталинских традициях: мое мнение — правильное, а у всех, кто не со мной, — неправильное. Как может на таких основаниях существовать общественная и профессиональная организация? Хорошо, вас переизберут через три года — и что тогда? Будем уничтожать все, что сделано в соответствии с вашими взглядами? Бессмыслица. Союз кинематографистов кончился. Именно как союз людей, делающих одно дело.

В результате кинореформы появятся, наверное, патриотические саги, но молодежь-то кинематографическая погибнет — это понятно. Более того, только «правильные киностудии» будут снимать «правильное кино». При этом восторжествует продюсерская модель, которая тоже чревата опасностью настоящей цензуры. Потому что продюсеры, конечно же, нацелены на заработок, успех, они зависят от государственного финансирования. Обязаны отчитываться, иначе их выкинут из списка. Теперь продюсеры вынуждены будут выполнять функцию ответственных селекционеров. Причем напрямую, а не чужими руками.

Что касается авторского кино, тут возникают ножницы: чтобы попасть на фестиваль, нужно говорить честно, не бояться произносить то, о чем другие молчат. А если надо понравиться инстанциям, которые продлят твой статус продюсера или режиссера, получающего бюджетные дотации, тут побеждают совсем другие приоритеты.

Один наш питерский кинематографист считает, что если ты берешь бюджетные деньги, то не имеешь морального права критиковать государство. Психология какая-то ресторанная: кто платит, тот и заказывает музыку. Холуйская мотивация. Она всегда определяла поведение комсомольских деятелей, я хорошо это помню. Была такая порода людей, которые готовы продать все. (О них замечательно написал Евтушенко: «Им не важно, что власть советская, им важно, что вообще власть».) И вот теперь некоторые из них попадают в число мейджоров. Благодаря своему верноподданическому мировоззрению. На самом деле, они далеки от подлинного патриотизма.

Наше кино в конечном счете станет хуже того, что было в брежневские времена, потому что тогда мы, по крайней мере, пытались противостоять идеологии и диктату власти.

Меня пугает не только сама кинореформа, но и то, как она осуществляется. Она возникла под ковром, вся информация, которую я, кинематографист, народный артист, получал, — это слухи из прессы, из Интернета: «Один человек сказал «источнику», который был в это время рядом, и мы с его слов сообщаем...» Что за стиль, господа? Если есть авторы этой идеи, выступите и скажите, вынесите на обсуждение. Мы все заинтересованные люди. Спросите, что

мы думаем. Затем мы придем к каким-то общим выводам — вот и всё. Оказывается, есть кто-то в Администрации президента, на которого все ссылаются, кто давно хотел забрать деньги у Минкульта. Год назад у меня была встреча с очень высоким чиновником. Я сказал, что, на мой взгляд, было бы лучше сделать то-то и то-то. Он: «Напишите проект, пришлите мне». Я не поленился, неделю думал. Бумага ушла, через какое-то время получаю из Министерства культуры ответ за подписью Голутвы: «Мы внимательно изучаем ваш проект...» Ну, год прошел, его изучали-изучали. Я к тому, что нельзя сказать — дескать, вы сидели, ничего не делали, поэтому мы за вас приняли необходимые решения. Это неправда. Думаю, не только я, очень многие что-то предлагали. Куда все делось?

Я состою в общественном совете «Ленфильма». В него также входят Герман, Кармалита, Сокуров, Сигле и другие. Мы понимаем, что наша студия уже не может существовать в том виде, в каком существовала раньше. Должно образоваться некое частно-государственное партнерство. От компании RWS («Всемирные русские студии») поступило предложение, сформулированное Месхиевым, которое, по сути, предполагало уничтожение «Ленфильма». От него отказались, потом были другие — диалог шел. Уже два года государство не дает денег на производство кино, студия ветшает. В разрешение ситуации сейчас втянуты все, губернатор Валентина Матвиенко поддерживает «Ленфильм», она предлагала взять студию под свое крыло. Но ей не дали. Ведь кино — это идеологический ресурс.

Был у меня фильм «Конец света», и там — монолог маленького человека, который не принимал время, входил с ним в конфликт. Он говорил: «Что-то в нас генетически заложено, в нашей истории, в людях, мы — как пластинка: музыка на ней записана прекрасная, но не послушать. Какая-то трещина на ней постоянно воспроизводится. Каждый поворот повторяет этот скрип». Мне иногда кажется, что это правильный образ. Да, коды в нашей культуре замечательные, но где-то есть изъяны, которые вновь и вновь повторяются. И, сколько я себя помню, постоянно идет противостояние — с властью, с препятствиями, с несовершенством системы, с тупоумием и чиновничьим произволом. Время как будто остановилось. Казалось, подули новые ветры, все старое снесли — ничего подобного. Вдруг из нашей же среды появляются идеологи — монстры, орлы, соколы. И опять — двадцать пять. Ужасно, потому что все устали с этим бороться. Жизнь-то гораздо короче, чем борьба, которая никогда не кончается.

Алексей Попогребский

Вся эта ситуация мне представляется как финальная сцена, которая часто появлялась в старых вестернах, — ковбой скачет вдаль, к линии горизонта, а из-за нее всплывает надпись: «Конец фильма». Вот примерно так же в моем сознании всплывает огромный знак вопроса. Никто конкретно и внятно не может объяснить, в чем задачи этой реформы и как будет меняться структура. Была старая система, у которой наверняка была масса недостатков, но присутствовало одно простое достоинство — она работала. И именно благодаря ей у нас за последние десять лет появилось более десятка незаурядных новых имен. Каждый фильм этих молодых режиссеров становился событием как в России, так и на мировых кинофестивалях. Это, я считаю, было огромным достоинством прежней системы.

Несмотря на то что мы с Борисом Хлебниковым не являемся обладателями диплома кинорежиссера, это обстоятельство не помешало нам дебютировать с фильмом «Коктебель» в 2003 году. Произошло такое только благодаря тому, что ныне отмененная схема начала действовать. Естественно, я интересовался тем, как все это теперь будет выглядеть, ведь от этого зависит наша дельнейшая деятельность, но никто и ничего толком не может объяснить. Так

что мы находимся в тревожном ожидании. Нам в некотором смысле чуть полегче, потому что мы все же можем уже выходить на международный рынок финансирования, искать возможности копродукции. Но каковы шансы у следующего поколения, как они смогут дебютировать? Кроме как с помощью господдержки у нас в стране это сделать невозможно. В целом у меня гораздо больше вопросов, чем ответов, точнее, я пока вообще никаких ответов не получил.

Что касается киносообщества, разве мы видим его реакцию? Я уже раз пятнадцать говорил об этом в интервью с тех пор, как вернулся с Берлинского кинофестиваля. А еще до фестиваля Гильдия продюсеров России провела совещание и, насколько мне известно, единогласно рекомендовала новую систему не принимать. Это я узнал от Романа Борисевича, который входит в эту Гильдию.

«Как я провел этим летом», режиссер Алексей Попогребский

Казалось бы, таково самое авторитетное экспертное мнение — именно эти люди организуют и финансируют кинопроцесс. По идее, слушать нужно именно их, а не операторов или режиссеров. Понятно, что Союз кинематографистов в единоличном ныне его виде как раз за эту систему. Была еще попытка создать «молодой» Союз кинематографистов, и я в этом проекте участвовал, но получилось, как в басне про лебедя, рака и щуку — каждый только за себя. Было понятно, что очень многие хотят протащить какую-то собственную программу финансирования себя любимых, а остальные нужны просто для массовки. Поэтому я вышел из этого проекта. Ничего из него не вышло.

Воннегут как-то предложил: «Давайте сделаем забастовку всех писателей! Но что из этого выйдет?» От того, что режиссеры заявят протест, ничего не изменится. Каждый делает, что может. Алексей Герман-младший, например, замечательно высказался в своей статье в «Коммерсанте», а я в каждом интервью говорю, что не могу полноценно протестовать против того, сути чего я даже не знаю. Но я против самой ситуации, когда нам никто ничего не объясняет и с нами ни по какому поводу не советуется.

Лариса Садилова

Ничего хорошего я от объявленной реформы не жду и отношусь к ней отвратительно. Никакой пользы кинематографу она не принесет. Мы в очередной раз потеряем второй рабочий состав, действующий сегодня в кино. Оттого что деньги перекочуют из одного распределителя в другой, а затем еще к кому-то, хороших сценариев больше не станет, а уж режиссеров — тем более. О целях такого нововведения надо спрашивать тех, кто все это придумал. Я вижу только, что эти люди заботятся исключительно о себе, о своих шкурных интересах, не думая о кинематографе, о процессе, людях. Что бы они при этом благоразумного ни говорили.

Я уже не раз сетовала в своих интервью: что толку протестовать? У нас нет киносообщества, нет Союза кинематографистов, мы нигде не можем обсуждать это вместе. Каждый сидит в своей норе, и если брать нас, режиссеров, то мы разобщены в силу профессии, мы все — индивидуалы и одиночки. Единственное место, где мы могли собираться, — Союз кинематографистов, который фактически развалился, существует только на бумаге. На своем уровне я делаю, что могу, — заявляю о своем отношении к происходящему публич-

но. Но влиять на распределение государственных денег никак не могу — я не член Думы, не вхожу в состав правительства. Кинематографисты оказались за бортом принятия решений, их никто не спрашивает, как это было раньше, по крайней мере, в то время, когда Союз был еще в прежнем виде и когда там был мой мастер Сергей Герасимов. Тогда все же хоть что-то в профессиональной среде обсуждалось, сейчас и этого нет.

Независимое кино сейчас в ужасающем положении, а скоро оно, видимо, вообще исчезнет. Если посмотреть, сколько денег осталось в Министерстве культуры на производство дебютов, независимого авторского и детского кино, то видно, что это ничтожно малая сумма, которой хватит максимум на пять-десять проектов. А ведь сколько лет эта отрасль уже не финансировалась? Мой фильм «Сынок» в свое время оказался среди тех немногих, что смогли запуститься в производство. При этом у меня изначально не было денег Министерства культуры, помог Первый канал, купивший картину на уровне сценария. Потом уже подключилось министерство, потому что мы выиграли тендер. А многие в тот год так и не получили финансирования.Уже два года люди ждут шансов, конкурсов. Скопилось много режиссеров, которые никак не могут получить возможность снимать, думаю, человек сто минимум, я уже не говорю о дебютантах. А денег всего на несколько проектов. Всем известно, что независимое кино часто некоммерческое, оно затрагивает острые социальные темы, и авторам очень трудно найти инвесторов, подключить к производству телевидение. Откуда им брать деньги? Инвесторы же тоже слушают, что говорит правительство, и держат нос по ветру, думают, связываться им теперь с независимым кино или нет. Всем наплевать на фестивальные призы. Президент как-то заявил, что «мы традиционно получаем много призов», как будто это нечто само собой разумеющееся. Но понимает ли он, что получить какой-нибудь приз на международном фестивале стоит огромных трудов и усилий?

«Сынок», режиссер Лариса Садилова

Думаю, сейчас каждая большая студия из тех, кто попал в «список», начнет снимать свой блокбастер. Если студий будет семь или десять, на первом этапе мы получим столько же фильмов. Закончат — запустят еще столько же. В итоге работать будут десять съемочных групп, а что произойдет со всеми остальными — неизвестно, наверное, многие будут менять профессию.

Мы уже пережили 90-е годы и знаем, что это такое, когда половину людей просто смывает в неизвестность. А крупные студии, так называемые «успешные», всегда существовали довольно благополучно, никогда с разрухой не сталкивались. Они всегда были при деньгах, при кормушке, при власти, так что им чувство потерянности неведомо. Сытый голодного не поймет.

Я слышала, что документалисты, мультипликаторы и другие кинематографисты писали письма правительству. Я сама об этом узнавала постфактум, ко мне с таким предложением не обращались. Но, мне кажется, всем глубоко наплевать и на письма, и на мнение профессионалов. Слышала и о том, что Министерство культуры решили отстранить от распределения денег, потому что там царит коррупция, и создать фонд, в котором ее не будет. Только откуда такая уверенность в том, что от перекладывания денег из одного места в другое коррупция исчезнет? Надо же смотреть на страну в целом, на общую ситуацию. Коррупция процветает везде, где есть бюджетные деньги. Просто в оправдание таких решений придумали нехитрую и самую удобную причину.

Я сейчас в подавленном состоянии, но продолжаю писать сценарий. Говорят, будет объявлен конкурс, буду подавать заявку в Министерство культуры, не в фонд, потому что не понимаю, как он будет работать, и никакой информации об этом нет. Что будет дальше, не знаю. И с кем бы я ни говорила, все примерно в таком же состоянии растерянности, перезваниваются по телефону, пытаются что-то разузнать, но при этом пребывают в шоке и не понимают, куда двигаться. Решения сейчас принимают люди наверху. Они, конечно, самые умные — все понимают и разбираются абсолютно во всех отраслях.

Больше всего обидно за молодых. Каждый год ВГИК выпускает режиссеров, ассистентов, вторых режиссеров, операторов, других специалистов. Для чего это все делается? В общем, произошло какое-то невероятное свинство. И, самое главное, никто ни с кем ничего не обсуждает, отношение ко всем, как к какому-то быдлу. И, честно говоря, даже не хочется уже ничего обсуждать, руки опускаются, когда видишь, что за нас всё решают, словно мы бараны. Видимо, те, кто принимают решения, думают, что они и так могут, что снимать кино проще простого. Ничего тут нет сложного. Они знают, что и как надо делать. Видимо, именно они будут модернизировать страну. Где-то там, в своих собственных головах. И жалко времени, которое, конечно же, уйдет на их бессмысленные эксперименты.

Борис Хлебников

То, что меняются экономические условия, меня не пугает по одной простой причине: я в этой теме не очень хорошо разбираюсь и плохо представляю, что из этого выйдет. Во всей истории с реформой меня страшит другое — то, что она автоматически делает нас, кинематографистов, ближе к власти, к государству и к госзаказу. Новая система финансирования, как мне кажется, позволяет намного легче и действеннее вмешиваться в наши сценарии и фильмы, контролировать процесс кинопроизводства. Страшно, что реформа сделает цензуру намного мощнее и проще для внедрения. Сейчас я готов говорить именно об этом, обсуждать ситуацию, подписываться под официальными протестами, дискутировать, но пока не вижу никаких реальных действий кинематографистов в этом направлении, что меня, честно говоря, очень удивляет. Никто не пытается сплотиться, начать что-то делать.

«Сумасшедшая помощь», режиссер Борис Хлебников

Эта очень нелепая и глупая история началась еще со съезда кинематографистов и разделила всех на тех, кто за Михалкова, и тех, кто против. Все перешли на личности. В результате никто по сути дела ничего не говорит. Мне, например, наплевать, кто будет председателем союза, Михалков или кто-то другой, главное, чтобы существовала прозрачная регулируемая система, которая бы не зависела от одного человека, от его решений. Если бы она существовала, было бы абсолютно не важно, кто в союзе главный, зато сразу стало бы понятно, хороший он хозяйственник или плохой, эффективный домуправ или нет. Тогда можно было бы менять его или оставить на месте. Но сейчас эта должность позволяет все менять, рушить и переворачивать с ног на голову. Существующая система нелепа, поскольку допускает, что человеческий фактор может доминировать и провоцировать совершенно немыслимые вещи.

Честно говоря, я не верю в то, что глобально может что-то измениться, что настанет абсолютный мрак. Мне это видится, скорее, как еще одна карикатура нашего времени. Но, думаю, все уже привыкли жить в таких условиях, мы ведь дарвинистски развитые люди, у нас хорошо натренирована способность приспосабливаться и выживать. Мне кажется, скоро мы поймем, как надо вести себя в новых условиях. Ведь есть же во всем, что происходит в мире, какой-то разум, я на него надеюсь.

Елена Яцура

Ясно, что какая-то реформа должна была назреть, потому что фонд — структура юридически более подвижная и подходящая для поддержки кинопроектов. Его создание как новой инстанции для выдачи денег — само по себе плюс. Но идея искусственного назначения в мейджоры — безусловно, минус. На Западе мейджор — это компания-лидер, сформировавшаяся в результате жесткой конкуренции естественного отбора, она не живет на государственные гранты. Отбор этот происходит на коммерческой, креативной, провидческой основе, по схеме «вложил-заработал-выбился в лидеры». А раздача грантов, к тому же безвозвратных, с целью создания мейджоров, — сильная отрава для рынка, его последняя мышеловка. Систему, подобную американской, у нас создать физически невозможно, поскольку это органическое образование, самостоятельно и постепенно выросшее в крупный бизнес.

«Тюльпан», режиссер Сергей Дворцевой, продюсер Елена Яцура

Не знаю, как такая структура будет развиваться у нас, об этом можно говорить, только начиная со слова «если», хотя я его не люблю. Допустим, будет принято законодательство, по которому наконец кинопроизводители смогут получать кредиты на нормальных условиях. Было бы разумно, если бы семь-восемь студий-чемпионов смогли поддерживать рациональную ротацию, не навечно оставаться в списке «избранных», работать по конкретным пакетам предложений и проектам, а далее действовать по результатам их осуществления. На место одной студии должна приходить другая, интересно проявившая себя за истекший период. Наконец, если приоритетом для государства и созданного фонда станет кинообразование — в том виде, в котором оно должно существовать, — то рано или поздно все это придет к какому-то положительному знаменателю. И скорее рано, чем поздно. В противном случае все останется как есть: мы будем производить чрезвычайно самобытный, но никому не нужный продукт в адских количествах.

Всех, конечно же, волнует судьба независимого кино. Хорошее все равно появится, плохое и так не выживет. Верно то, что в фонде или в министерстве должны оставаться гранты для независимых и более мелких кинопроизводителей. Мне, как я уже говорила, идея искусственного создания больших студий кажется глупостью. Студии должны существовать не на государственные деньги, а развиваться за счет собственного пакета и проектов, которые могут получать поддержку.

То, что предлагается, — противоестественно. Я не отношусь к числу рьяных борцов с реформой, это все равно, что бороться с ветряными мельницами. Решение принято, давайте посмотрим, что из него выйдет. Но, конечно, у независимых кинопроизводителей должны быть шансы, конкурсы, другие перспективы. Хоть что-то. Если бы они в итоге попадали к естествен-

но сформированным, подлинным мейджорам, а не к раздутым, все было бы нормально. Но они, кроме прочего, окажутся в руках довольно странных новоиспеченных российских «киноолигархов». В таком случае лучше бы им напрямую было попадать в фонд. История про назначенных мейджоров даже не грустная, а смешная, если не сказать трагикомическая. Проблема возникает из-за того, что наши логисты от киноиндустрии каким-то загадочным образом сильно смещают акценты и продвигают идеи кино под ложным лозунгом возрождения великого русского кинематографа. В этом лозунге все от начала до конца — полная неправда. Было великое советское кино. Оно умерло естественной смертью вместе с государством, по сумме причин. Сейчас такого масштаба искусства нет — 90-е и нулевые нельзя назвать блестящим временем для российского кино. Если не придираться к словам и говорить о возрождении былого величия отечественной индустрии, независимо от того, советская она или российская, — это все равно невозможно, хотя бы в силу того, что произошли техническая, информационная и еще множество других революций. Возможно только войти в следующую фазу, в какую-то другую реку.

Что надо было бы для этого сделать? В первую очередь, в ближайшие два года перестать раздавать государственные деньги на кинопроизводство. Не выделять средства ни через Минкульт, ни через фонд, ни через что-либо еще. А давать ограниченные суммы только на дебюты, причем на те, которые должны были бы возвращать за себя деньги. Иметь, таким образом, перед собой еще и коммерческую задачу. Это был бы метод. Вопрос не в том, как и через какие инстанции раздавать деньги, а в том, чтобы запретить давать их на то безобразие, которое производят русские кинематографисты сейчас. Уверена, что эта идея спасла бы российское кино. Все бы похныкали, а в итоге выжили бы те, кто действительно умеет работать, кто понимает, как продать фильм, как рискнуть. Все бы занялись наконец делом. Надавили на государство и сказали: «Кредитуйте нас. Мы не можем взять кредит в банке, потому что невозможно законодательно его оформить». По этой причине я, кстати, имею дело с ростовщиками и сужусь с ними уже три года. Это вполне реальная ситуация. Нет продуманных финансовых технологий для того, чтобы кредитовались производящие компании. А они решили вбить еще больше денег. Неужели не ясно, что от этого ничего не изменится?

Мы неоднократно собирались вместе с другими кинематографистами, и я не исключаю, что в ближайшем будущем мы еще раз встретимся и совершим поступок. Я считаю, мою мысль, довольно простую и лаконичную, надо озвучить. Она не направлена ни за, ни против кого-то, просто это единственная здравая мысль в данной ситуации. Ведь очевидно, что смотреть русские картины, даже в контексте текущего кинотеатрального репертуара, очень стыдно.

Правда в том, что сейчас очень много лукавства. Противоборствующие стороны рано или поздно приходят к решению все же дать и взять деньги: «Как же так, уже год денег не давали». А в ответ им надо бы сказать: «Мы не берем деньги, сознательно не берем. Не то чтобы кто-то получит, а я нет, а никто не получит, и я не буду». Есть деньги? Вы хотите нас поддержать? Так реформируйте кинообразование, потому что то, что мы имеем сейчас, назвать этим словом нельзя. И начинать нужно именно с него.

Записала Елена Паисова

РОМАН БОРИСЕВИЧ — АЛЕКСЕЙ МИЗГИРЕВ — АРТЕМ ВАСИЛЬЕВ

Большая ошибка

Роман Борисевич. Кинематограф как система в нашей стране работает неверно. В Америке все четко: есть производитель и есть прокатчик. У нас же — я о наболевшем — всё вешают на продюсера, который должен заниматься рекламой, креативом, печатать копии, отслеживать результаты. Ни одна прокатная компания, за редким исключением, не хочет этим заниматься. Фильм «Паранормальное явление» никогда бы в нашей стране не собрал и сотой доли тех денег, что он собрал в Штатах. Потому что всем было бы лень им заниматься. У российских прокатчиков все лежит на поверхности: им американские мейджоры преподносят блокбастеры на тарелочке. У нас действительно производство превалирует, потому что есть цель — завершить картину. На остальное просто не хватает сил.

Алексей Мизгирев. Реформа нашему кинематографу не просто нужна, она необходима. Государство сейчас пытается разобраться с нынешними проблемами. Я знаю, некоторые начальники были шокированы тем обстоятельством, что огромное количество картин не просто не доходило до зрителей, а сдавалось в Госфильмофонд в виде материалов — до всякого монтажа, с надписью «творческая неудача». Большинство, конечно, пугают слова «патриотизм», «стратегические задачи государства» — мы все знаем историю нашей страны... Надеюсь, сама по себе реформа в ее экономической составляющей не ставит задачи цензурирования. Вопрос в том, как на практике новые схемы будут работать. Я почти убежден, что в следующем году, когда фонд полноценно начнет действовать, возникнет точно такой же кризис идей, какой был до последнего времени. Попавшие в список фонда студии начнут искать тех же самых режиссеров и занимающихся арткино продюсеров: «Давай, иди сюда, у нас есть деньги, но нет хороших проектов!»

Существует киноискусство, которое не имеет целью возврат денег или развлечение. Оно решает другие задачи, связанные с самоиндефикацией нации, поколения, с осмыслением времени. Для такого кино и требуется государственная поддержка.

Если фонд выбросит на свалку интересы, связанные с искусством, будет жалко. Но пока об этом говорить не приходится: мне, например, поступают какие-то предложения до сих пор. И я даже сейчас имею возможность кокетничать и говорить: «Еще подумаю».

В этом фонде (поверьте, я его не поддерживаю, даже не состою в Союзе кинематографистов) есть критерии проката, фестивального успеха, некое понятие резонансности. Есть желание изменить киноиндустрию, создать новые условия существования кинематографа. До последнего времени была система лотов, которые сверху спускались государством. Задавались темы будущих кинопроектов: «Толерантность», «Межнациональные отношения внутри семьи». Сценарные идеи должны быть такие: муж — армянин, жена — бурятка, предлагалось показать, как они любят друг друга, преодолевая проблемы национализма. Все эти предписания и ограничения все равно попытка регулировать сам процесс создания фильма.

Фильм «Чапаев» не возникнет просто так: решим — и в 2011 году снимем нечто подобное. Для этого должны быть талантливые люди, которые сделают фильм сердцем, а не цифрами смет. Я знал продюсеров, которые писали заявки на каждый лот. Потом они приходили в министерство, и кому-то из них говорили: «Ты знаешь, на лот «Любовь детей в школе» твой проект не прошел».

Он тут же: «А вот у меня еще есть про любовь к собакам». И эти продюсеры в конце концов получали деньги, зарабатывали на производстве. Если кто не знает, объясню, что это значит: взять деньги, сразу украсть половину, на оставшиеся нанять людей, что-то слепить, а потом под видом творческой неудачи сдать в Госфильмофонд.

Ставим себя на место начальства: когда такая информация до него доходит, то первая его мысль — «надо всех порубить». Сажать не будем, но давайте как-нибудь придумаем, чтобы все в нашем кино происходило иначе.

Артем Васильев. Я не знаю, как зарабатывать деньги на кино. Пытался понять, но так и не понял. Согласен, реформа должна быть. Ощущение ее необходимости было у всех. Что-то должно измениться. Насколько я понимаю со слов директора нового фонда Сергея Толстикова, у них там есть цель: поддержка коммерческого кино. Сантиментов никаких. «И вам, художники, тоже достанется» — такой идеи нет. Более того, он повторил три раза: вам, остальным, дорога в Министерство культуры. У меня есть ощущение, что наши так называемые «российские мейджоры», «лидеры производства», не совсем же сумасшедшие... Они не могут взять у государства десять миллионов долларов и бухнуть их в один будущий аналог «Чапаева».

У нас есть индустрия кинопоказа — такая-сякая, с попкорном, но она существует. Люди, которые вкладывают в нее деньги, создали ее без помощи государства. У нас есть индустрия дистрибьюции. За редкими исключениями, о которых мы все знаем, в ней работают, к сожалению, мало интересующиеся настоящим кино вялые, ленивые люди, которые сидят на заокеанских мейджорских пакетах. «Мы исходим, — говорят они, — из следующего: прокатчик ни при каких условиях, никогда не должен терять деньги». На этом все разговоры заканчиваются. Есть немногие дистрибьюторы, которые теряют деньги, к сожалению для них и для нас, потому что они пытаются экспериментировать, а это зачастую закачивается плачевно.

Есть, наконец, и российская индустрия кинопроизводства: куча компаний, студий, агентств. По-прежнему строятся павильоны, завозится техника. Она сегментируется, эта индустрия. Десять лет назад, я тогда занимался рекламой, очень сложно было найти специалистов в каких-то узких областях. Сейчас открываешь Интернет и видишь, что несколько компаний предоставляют тебе шикарные гримвагены или тренированных собак. Индустрия развивается — в том числе и за счет огромных денег, направляемых в сериалы. Мне кажется, было бы полезно разделить телевизионное производство и то, которое ориентировано на кинотеатры.

Мало кто об этом говорит, но давайте признаем: у нас в стране снимать кино безумно дорого. Не просто дороже, чем в Болгарии, Румынии и других среднеразвитых странах, а дороже, чем в Америке и во Франции. Потому что там хотя бы конкуренция выше.

У нас нет индустрии продюсирования — есть лишь отдельные продюсеры, каждый из которых пытается на коленке слепить какую-то свою личную систему. У нас нет системных институтов, каким было Госкино: туда все подавали заявки, участвовали в конкурсах. Тогда хотя бы было ясное понимание того, что нужно сделать, чтобы получить господдержку. Я, кстати, получал деньги в Министерстве культуры, страшно ему благодарен за это. И не испытываю на этот счет никаких угрызений совести. Потому что брал у государства деньги на достойные вещи. Конечно, система была непрозрачная. Но станет ли она таковой в связи с появлением фонда? Не уверен.

Жизнь движется вперед. Все опять изменилось. Я не научился деньги зарабатывать, но научился их как-то привлекать. Сейчас это делать сложнее, потому что людей, у которых были деньги, много раз обманывали... Мне пару лет назад позвонил один человек из Киева: «Я тут в газете прочитал, что фильм сняли за три миллиона долларов, а сборы у него — шесть. Представляешь, какая рентабельность? Давай я в тебя вложу деньги». Я его тогда попытался переубедить. Такие люди действительно предлагали инвестиции. В газетах им

очень четко объясняли, что на кино заработать нельзя. Кто-то пытался им гарантировать каннскую красную дорожку или берлинскую: «А нам сказали, что мы с нашим фильмом поедем на фестиваль». Большой, красивый, европейский. Спрашиваю: «И что, дали гарантию?» «Да, чуть ли не письмо написали». Но все это абсурдные истории.

Когда тесто вываливается, денег много, то и на что-то стоящее перепадает. Сейчас бадья оскудела. Я тоже не думаю, что случится страшное и в одночасье пропадет сегмент, который называется «арткино». Но смотрю на все, что происходит, с большим недоумением.

Еще один момент: у нас совершенно неконсолидированное киносообщество. Это правда. Какое-то время назад мы пытались собрать действующих продюсеров. Не говорили, что пытаемся создать «альтернативный Союз кинематографистов», наоборот, хотели даже вступить в единый безальтернативный, но нас просто в него не приняли. Дальше произошло то, что часто бывает: у всех свои проблемы — у кого-то семейные, у кого-то с бизнесом, у кого-то творческие. И все разошлись по своим углам, скребутся там. Пробираются в отечественные мейджоры. Энергия есть на уровне частных инициатив, а вот на общественном поле — спячка и апатия.

А.Мизгирев. Мы же понимаем, что все, что сейчас происходит, — следствие мирового финансового кризиса. Все споткнулось, у нашего государства нет денег. Упали цены на нефть. Как до кризиса начиналось производство фильма? Смета составлялась из трех частей. Главный кусок — государственная поддержка, невозвратные деньги. Потом — продажи на телевидение и какой-то там выпуск на DVD. Кинопрокат почти не учитывался, копеечная, минимальная часть. И вот в 2009 году споткнулось огромное количество картин. Закупочные цены на телевидении резко упали, продажи DVD тоже. До этого существовало понятие «рентабельность»: ты укладывался в цифру, даваемую государством, а у всех крупных компаний уже было понимание рынка, порядка цен — они знали, что картина не должна выползти за определенную цифру. Две свои картины я сделал именно так. И в этом смысле они были вполне рентабельны. Первая даже принесла продюсеру Сергею Сельянову какую-то незначительную, но прибыль. Затем все остановилось. Договоренности о финансировании проектов государством были отозваны и компании стали терять деньги. Только настоящий мейджор выдержит выбрасывание денег на ветер: он имеет подушку безопасности. Компания ЦПШ эту подушку сформировала. Деньги, которые мне дали на фильм «Бубен, барабан», были совершенно невозвратные. Но они компенсировались заработками на других проектах. И потому не очень потеряли. Мелкие же компании в такой ситуации пойдут стреляться, начнут прятаться, убегать. Сама идея крупной компании, в которой есть составляющая жанрового развлекательного кино и одновременно артхаусного, правильная.

Р.Борисевич. По поводу новой модели не соглашусь. Мне кажется, Алексей заблуждается, поскольку абсолютно ясно, что по замыслу предлагается организовать контроль над финансовыми потоками и идеологией. Ничего другого в идее фонда нет. У нас наверху сидят очень грамотные люди — психологи, идеологи, — они всё разложили по полочкам. Ты к ним приходишь: «А с проектами арткино куда?» — «В Министерство культуры» — «А сколько их будет?» — «Порядка десяти». Я считаю режиссеров, которые у нас занимаются художественным кино. Много больше десяти. Говорю: «А молодые?» Они: «Дебюты тоже у министерства остались». Нас, здесь сидящих, некорректно спрашивать, мы все себя уже зарекомендовали, и поэтому нам будет, возможно, чуть легче. А молодые компании (как «Коктебель» семь лет назад) теперь практически обречены.

К новой реформе я отношусь отрицательно, наверное, как и большинство продюсеров, представляющих компании, не попавшие в список. Но причина не только в этом. Мне неясны критерии, по которым составлялся сам список. Все ведь достаточно давно понимали, какие именно это будут студии.

Самое главное, на мой взгляд: очень сильно пострадает молодое и независимое кино. «Избранными» сделали тех, кто и прежде неплохо себя чувствовал на кинорынке. Просто появилась возможность полностью взять под контроль одну из самых важных в культурном смысле отраслей. То, что сегодня происходит, — большая ошибка. В итоге фильмов станет не больше, а гораздо меньше.

А.Мизгирев. Ты считаешь, что эта лишняя инстанция — мейджоры?

Р.Борисевич. Абсолютно искусственно созданные механизмы, система.

А.Мизгирев. Я здесь с тобой не спорю. Но почему сама схема-то неправильная? Потому, что она идеологически контролируемая?

Р.Борисевич. И финансово тоже. Когда в стране запускали сто проектов и выстреливало двадцать, это все равно был хороший процент. Сейчас запускаться будут тридцать, а выстреливать — пять. И у нас, в общем, по многим показателям (пусть это и формальный критерий) ситуация станет хуже. Тяжелее, сложнее. Понятно, что мы без кино не останемся, все равно будем работать. Но конкурентоспособное кино появляется только потому, что нужно возвращать деньги. «Тарас Бульба» — приличная картина (я, правда, не в восторге), дай бог, чтобы в будущем еще пара таких появилось. Уверен, на большее мы не можем теперь рассчитывать.

Нас пытаются убедить, что реформа пойдет на благо российской киноиндустрии, но я убежден, что все, что сейчас делается, ей только во вред. Кино, по крайней мере, художественное, авторское, штучное, не может создаваться по указке специально назначенными людьми. Говорят, что арткино и дебютами будет заниматься Министерство культуры, но, мне кажется, это не выход. Очень много людей — режиссеров, продюсеров, про начинающие компании я вообще молчу — сразу автоматически отсекаются от процесса. Индустрия будет поделена на два полюса: мейджоры (избранные) и арткино, в том числе дебюты, притом в весьма ограниченном количестве. Те, кто по-

середине, не попадают ни в одну из этих категорий, — априори исключаются. А ведь множество фильмов — все те, что мы сейчас называем «удачными проектами», — именно из этого «середняка». Пока картина не выйдет в прокат или не будет показана на фестивале, нельзя вполне объективно оценить ее достоинства и недостатки, определить, среднее это кино, художественное, фестивальное или коммерческое. У нас же попытались быстро все формально поделить, отсечь бóльшую часть профессионального сообщества от государственных денег — единственного источника, который помогал отрасли в последние пять-семь лет развиваться.

Произошло все это в самый тяжелый момент, когда коммерческие деньги практически ушли с рынка, рентабельность сильно упала, телевидение резко снизило расценки, уменьшается рынок DVD, кинопрокат тоже в кризисе. Лишь единицы сегодня собирают серьезную кассу. Когда говорят о том, что денег оказалось даже больше, мне становится смешно: у кого же их теперь больше? Ведь количество запускаемых в производство фильмов и режиссеров сократилось в разы. Зачем это делают, я не совсем понимаю, но факт остается фактом: через несколько лет российский кинематограф потеряет существенное количество так и не снятых фильмов, а многие потенциально сильные режиссеры не смогут себя реализовать.

Трагизм и одновременно комизм ситуации в том, что киносообщество может реагировать как угодно, но, на мой взгляд, от него ничего не зависит. Это яркое проявление цинизма властей: где-то кто-то так решил, и точка. Если к мнению общества мало кто прислушивается, то уж мнение одной из его ячеек точно никого не волнует. В последние месяцы было написано не одно письмо в правительство по поводу дел в кино, но никакой реакции не последовало.

Наша компания за последний год постепенно, но достаточно активно развивалась, и еще недавно у нас были далеко идущие оптимистичные планы: запуск новых фильмов, работа с молодыми режиссерами, расширение кру-

га авторов. Но сейчас я понимаю, что это были иллюзии и в предстоящие годы нам надо постараться удержаться на плаву, дать возможность снимать хотя бы тем режиссерам, с кем мы уже работали. Теперь не до излишеств, и мы вряд ли будем запускать более двух проектов в год.

А.Васильев. Мейджоров невозможно создать искусственно с помощью государства. Я с Алексеем совершенно не согласен, потому что подушка финансовой безопасности, про которую он здесь говорил, возникает за счет коммерческой деятельности. Помощь государства для этого не нужна.

Если говорить о том, какие картины и какими компаниями производились, то следует признать, что огромное количество значимых, в том числе и коммерчески успешных проектов, было снято маленькими компаниями. Теми, которые производят артхаус.

Р.Борисевич. Мне, к примеру, первому на этапе монтажа попала в руки картина «Россия 88». Я долго думал, что с ней делать. У меня был к ней ряд замечаний, которые я высказал авторам. Она любопытная с точки зрения киноязыка и манеры съемки, но получилась, на мой взгляд, в духе продукции НТВ, на что я не готов был пойти. Предложил авторам доделать, мне вежливо отказали. Я позвонил Анне Михалковой, и дальше произошло то, что произошло. «Россия 88», безусловно, любопытное явление, но, по-моему, абсолютно конъюнктурное.

Фонд — это еще и контроль за потоком, за львиной долей фильмов. Понятно, что там будет цензура, ни один фильм вроде «России 88» или «Груза 200» уже не пройдет.

А.Васильев. Сейчас много говорят о профессиональных навыках. Не знаю, как у Романа, но у меня нет продюсерского образования, я самозванец. Не хватает знания ремесла — Алексей не даст соврать. Если режиссер работает со своей группой из проекта в проект, он ее как-то подтягивает, учит. Но истории, которые я слышу от режиссеров, чудовищные. Люди сегодня не владеют элементарными азами. Я знаю очень хороших сценаристов, у которых телевидение буквально мозг высасывает.

Когда я начал работать в кино, у меня были иллюзии. Думал, другие не могут собрать людей на свои проекты, но я-то знаю, как, — я соберу. Ничего подобного.

А.Мизгирев. Какое-то время назад я был свидетелем такой ситуации: сценарий был написан по результатам социологического исследования с вопросами, обращенными к фокус-группе: «Кем, на ваш взгляд, должна быть героиня?», «Главная тема фильма?», «Где должно происходить действие?» И получилось: журналистка, девушка, японский ресторан, экология и так далее. Все это записали, начали лихорадочно искать тех, кто сделает картину на основе индекса популярных составляющих сюжета. Нашли таких людей, сделали фильм. И он ничего не собрал в прокате. Называется «Афера», только наша, не та, что с Редфордом и Ньюменом.

Р.Борисевич. Кино — это рулетка. Например, фильм «Сумерки» — здесь все получилось, все срослось. Если бы был другой режиссер и другие продюсеры, может быть, ничего бы не удалось. Сколько картин проваливается с треском, а выстреливают часто те, на которые даже не делали ставки.

А.Васильев. Американцы очень хорошо умеют снимать кино. Кто спорит? Нам нужны экспертизы, профессионалы. В идеале надо взять модную тему, хорошую, актуальную историю, которая в производстве будет стоить три копейки, и выпустить ее тиражом в тысячу копий при поддержке большого телеканала. Но попробуй это сделать.

Р.Борисевич. Я думаю, будущее за теми режиссерами, которые сейчас делают арткино. Смотрю на тех, с кем работаю: у них достаточно амбиций. Они получают признание на фестивалях, у критиков, но им не хватает своего продвинутого зрителя. Они думают о том, как бы не сейчас, но, может быть, фильма через два сделать если не коммерческий, но все же зрительский про-

ект. Конечно, не «Яйца судьбы». Попогребский уже попытался что-то нащупать в этом направлении, и я считаю, что у него получилось. Надо вырастить плеяду режиссеров, которые будут в дальнейшем снимать качественное кино, и его, безусловно, будет смотреть зритель. Оно в конечном счете и станет мейнстримом. Коммерчески выгодным. Нужно идти от обратного, а иначе будем снимать только «Наша Russia».

А.Мизгирев. Нельзя ориентироваться на вкус зрителя. Если вы сейчас подойдете к любому человеку на улице и спросите: «Что ты хочешь увидеть в кинотеатре?», он скажет: «Ну, «Бриллиантовую руку», ну, «Рэмбо». Люди мыслят прошлым. Они ведь не художники, не знают, что такое новое. Когда-то и «Бриллиантовая рука» была неким неожиданным, ярким шагом. Зритель это запомнил и сейчас руководствуется своими полученными когда-то впечатлениями и знакомыми образцами. Я верю в зрительский потенциал — когда я сам приходил в кинотеатр, то хотел обнаружить там событие, вещь, с которой буду жить. Но своего зрителя тоже нужно готовить. И доверять художнику. Лучшие из них — это личности. Они приходят и открывают новое — то, с чем публика потом долго будет соотносить увиденное.

На вершине кинопирамиды все-таки стоят авторы. Не технологии, не социологические опросы. Авторов и надо ценить. Потому что все равно голливудские проекты сделаны технологически более качественно. Так было всегда. Даже в советские времена со всеми возможностями того режима наше кино не могло создать «Апокалипсис сейчас».

Зритель приходит за событием, а ему подсовывают чепуху, которую собирают какие-то люди, думающие, что они умные. Но таковым является только художник. Он не умом умен, а какой-то авторской интуицией. И продюсеры должны искать, вынюхивать таких людей: этот парень нам сейчас принесет фильм про свечку, и весь мир сойдет с ума. Я не хочу произносить слово «мистический», но это свойство — оно больше, чем технология. Все ждут события.

Р.Борисевич. В начале 2000-х, хорошо, что с опозданием, мне в руки попал статистический материал такой организации — «Информкино». Они делали прогнозы, что будет пользоваться у зрителей спросом. Там первые строчки занимали фильмы Эйрамджана и Эльдара Рязанова (про которые я уже давно знал, что они никуда не пошли), а последние строчки — как сейчас помню — фильмы «Брат» и «Мама не горюй».

Это как работа телеканалов. Они сейчас идут чуть с опережением. Если делать сериалы «под формат» канала, то опоздаешь: пройдет год, и ты в этот формат не попадешь. Надо снимать не то, что зритель смотрит сейчас, а то, что он захочет смотреть через год.

А.Мизгирев. Знаете, кино все-таки десятая вещь. У большинства людей потерян интерес к жизни. Молодых кинематографистов упрекают в чернухе, но их фильмы всего лишь честный взгляд на то, что происходит в нашей стране. Может быть, как записано в уставе нового фонда, «стратегические задачи государства» должны состоять в том, чтобы вернуть людям интерес к жизни? Впрочем, понимаю, что это утопия.

Публикацию подготовил Даниил Дондурей

Р Е П Е Р Т У А Р

Григорий Добрыгин, Алексей Попогребский, Сергей Пускепалис

НИНА ЦЫРКУН

Тюрьма и воля

БЕРЛИН-2010

Юбилейный 60-й Берлинский кинофестиваль оказался гостеприимным для России. Во все основные программы были отобраны наши картины: комедия о трансвеститах «Весельчаки» Феликса Михайлова — в Панораму, биография поколения «Я» Игоря Волошина и абсурдистский дебют Анны Фенченко «Пропавший без вести» — в Форум, а главное, впервые за последние пять лет в основной конкурс была включена российская лента «Как я провел этим летом» Алексея Попогребского. И не просто включена, но и щедро отмечена. Павел Костомаров получил «Серебряного медведя» за операторское мастерство, «Серебряного медведя» поделили актеры Сергей Пускепалис и Григорий Добрыгин (кстати, дебютировавший именно в этом фильме, в «Черной молнии», опередившей фильм Попогребского в прокате, он снялся позже). Эти награды тем более ценны, что конкурс в 2010 году был составлен из равноценно достойных фильмов, в ряду которых легко было затеряться. С первых же шагов были предъявлены три последние работы мэтров — любимцев Берлинале: «Писатель-призрак» (The Ghost Writer) Романа Полански, «Вместе врозь» (Tuan Yuan) золотого лауреата Ван Цюаньаня (на этот раз его фильм получил «Серебряного медведя» за лучший сценарий) и «Остров проклятых» (Shutter Island) Мартина Скорсезе.

Острова

Название фильма Романа Полански «Писатель-призрак» как нельзя лучше отражает его содержание и соответствует стилистике. По содержанию роман Роберта Харриса, ставший основой для экранизации, — слабая копия книги классика жанра Джона Ле Карре о двойном агенте Киме Филби «Лудильщик, портной, солдат, шпион», транспонированной из мира шпионажа в мир политики. Соответственно, холодная война превратилась в войну с терроризмом, а контроль над ситуацией перешел от русских к американцам, которые делают своим агентом-заложником на Ближнем Востоке британского премьер-министра. Мотив массовых выступлений против отставного премьера, которого обвиняют в применении пыток против подозреваемых в терроризме, был подсказан реальными событиями, связанными с премьерством Тони Блэра, во многом обусловившими его уход с поста. В фильме премьер, естественно, носит вымышленное имя, но сама фигура этого персонажа явно списана с Блэра, хотя Пирс Броснан, вполне органично изображая демократично-вальяжного отставника, портретными красками не пользуется.

Что касается стилистики, то «Писатель-призрак» — уже не первая попытка Полански повторить Хичкока, ставя не просто политический триллер,

а фильм саспенса, то есть строящийся не на активном действии, а на постепенном наращивании ощущения угрозы, исходящей от таинственного источника. Первые ноты этой угрозы звучат в начальном эпизоде, когда снятый с нижней точки тупорылый паром входит в гавань острова у берегов Новой Англии под аккомпанемент музыки Александра Деспла с отголосками партитур любимого композитора Хичкока Бернарда Херрмана. В 1988 году Поланский создал своеобразный оммаж «Человеку, который слишком много знал» — «На грани безумия». В новом фильме «слишком много знающим» оказывается журналист (Юэн Макгрегор), которого нанимают для написания автобиографии отставного премьера Адама Лэнга. (В Британии на профессиональном языке это называется «писатель-призрак», что соответствует нашему «литературному негру»). Отставнику же — по иронии жанра и по логике жизни — достается роль (точнее, функция) макгаффина — бессмысленного самого по себе артефакта, каким-то образом запускающего пружину действия.

«Писатель-призрак», режиссер Роман Поланский

От райтера, который в фильме не удостоился даже имени собственного, не скрывают, что его предшественник внезапно погиб, утонул в ледяной воде. По мере работы над текстом в загадочной атмосфере странного особняка на рыбачьем острове, где поселился Лэнг, перед Призраком вырисовываются знаки преступления, которое оказывается всего лишь звеном в сети крупнейшей международной политической аферы. Ключом к разгадке тайны — не только гибели предшественника Призрака, но и перипетий карьеры премьера — оказывается анаграмма в автобиографии последнего — ход, напоминающий ситуацию «Ребенка Розмари», впрочем, этой автоцитатой Поланский обязан Харрису, заимствовавшему ее скорее не из фильма, а напрямую из романа Айры Левина.

Выбор литературного материала наверняка хотя бы отчасти был обусловлен той вполне объяснимой неприязнью, которую Поланский должен сейчас испытывать к различным ветвям власти США, со всей бюрократической неумолимостью демонстрирующим на примере семидесятишестилетнего режиссера неотвратимость наказания за совершенное десятилетия назад преступление. Естественно, что и включение его фильма в конкурс, и «Серебряный медведь» за режиссуру — это, в первую очередь, жесты солидарности кинематографистов с «оскароносцем» и трижды лауреатом Берлинале.

«Как я провел этим летом», режиссер Алексей Попогребский

Фильм Поланского действительно достоин «Медведя» — это совершенное в своем роде произведение, которому если и предъявлять претензии, то только две. Первая — вторичность и легковесная хлипкость романа, который режиссер выбрал для экранизации. Вторая заключается в том, что само стилистическое совершенство и идейная исчерпанность фильма делают его идеальной иллюстрацией «закрывающей технологии», в то время как хотелось бы, чтобы стратегия международного кинофестиваля все-таки ориентировалась на технологии прорывные. Впрочем, тут уж режиссер ни при чем; кстати, юбилейный статус как будто автомати-

чески настраивает на классическую солидность отбора и выверенность решений, что и было последовательно продемонстрировано селекционерами и жюри.

Забавно, что фильм Скорсезе начинается ровно так же, как у Полански: тоже паром, тоже остров и тоже главный персонаж — не то герой, не то жертва. На этом сходство заканчивается. Если Полански снял достаточно скромный (и вполне адекватный) по части визуальной выразительности фильм, то Скорсезе разошелся не на шутку и представил так лихо закрученную и так жирно декорированную экранизацию романа Денниса Лихэйна, мастера мрачного психологического детектива, что большинство сидевших в зале просто не поняли, про что кино. Скорсезе целиком положился на сценарий Лаэты Калогридис, не слишком удачно справившейся с избыточной витиеватостью литературного источника.

На самом деле в своей линейной экспликации сюжет выглядит довольно просто. Тедди Дэниелс (Леонардо Ди Каприо) — ветеран второй мировой, участвовавший в освобождении узников Дахау, что сильно травмировало его психику. После войны Тедди сделал удачную карьеру (стал федеральным маршалом), женился, родил троих детей. И однажды, вернувшись домой из командировки, обнаружил, что жена в припадке безумия утопила всех троих. Теперь он и сам тронулся умом, убил жену, поджег свой дом и попал в психлечебницу тюремного типа, где зловещего вида доктора (Бен Кингсли и Макс фон Сюдов) разыгрывают психодраму, которая должна убедить Тедди в том, что ему необходима лоботомия. Или, как сам он в минуту просветления перефразирует дилемму, ему предстоит выбрать, что хуже: жить монстром или умереть достойным человеком. Но это лишь сухой остаток фильма, по которому нельзя судить о том, что сделал Скорсезе.

«Остров проклятых», режиссер Мартин Скорсезе

Запутанный детективный сюжет — сам по себе метафора заблудшей души, страдающей раздвоением личности, потерявшейся в поисках самоидентификации. В результате проделанной болезненной работы выясняется, что взыскующий авторефлексии персонаж обнаруживает в глубинах сознания и подсознательного вовсе не того, кого рассчитывал обнаружить, и это открытие не выводит героя из сумеречного состояния, а, скорее, вгоняет в еще более беспросветное, хотя и рационально освоенное. Компенсация, однако, заключается в осознании честности перед самим собой: эта процедура болезненна, но она освобождает от тягостных пут необходимости проживать чужую жизнь, переставляя буковки в собственном имени.

В «Острове проклятых» не щадят не только персонажей, но и, конечно, зрителей. Если искать другое название фильму, то лучше всего подошло бы «Песни мертвых детей». Утопленные крошки Дэниелсов — это «цветочки»; «ягодки» — штабеля вмерзших в лед убиенных маленьких узников Дахау, преследующих память Тедди. Увы, как известно, одна смерть — трагедия, множество смертей — статистика. Избыточная образность пожирает запас отзывчивости, заставляя зрителя защитным образом ретироваться в сторону циничного недоумения.

Постклассический нуар превращается в психологический эпос, выстроенный как гигантский необарочный лабиринт. Это хитроумно возведенное здание приобретает особенно зловещий вид благодаря антологии музыкальных шедевров, собранных Скорсезе, — от Робби Робертсона и Альфреда Шнитке с виолончельным соло до Кшиштофа Пендерецкого, Брайана Ино и квар-

тетов Густава Малера. Партитура опять заставляет вспомнить Бернарда Херрмана, сюжетные мотивы и даже конкретные декорационные объекты «Головокружения» (маяк) — фильмов Хичкока. Но сравнение лишь подчеркивает пропасть между изяществом классика прежних времен и новым классиком Скорсезе, внезапно пораженным мегаломанией, вызывая сожаление о печально утратившем ориентир режиссере.

По контрасту с буйством Скорсезе «Как я провел этим летом» Алексея Попогребского выигрывает за счет лаконичной прохлады и суровой сдержанности.

Фильм проходит по категории психологического триллера, но для этого жанра придумали новый уточняющий ярлык — film blanc, то есть это тот же нуар, только вывернутый наизнанку. Ближайший родственник картины Попогребского по линии стиля — «Бессонница» Кристофера Нолана с Аль Пачино, причем Сергей Пускепалис (поделивший с партнером Григорием Добрыгиным «Серебряного медведя») с его суровой мужественностью не уступает итальянской чувственности американца. В «черном» триллере действие происходит преимущественно ночью, когда просыпаются демоны и выходят наружу темные страсти. В «белом» события разворачиваются при незаходящем солнце, но демоны тоже не спят, только темные страсти уже не сливаются с ночной мглой, а препарируются на беспощадном свету. Типологическая составляющая триллера здесь тоже имеется: два человека (Сергей — старожил метеостанции и Павел — молодой практикант) не в замкнутом, как обычно, а, наоборот, в необозримо разомкнутом пространстве полярного Севера, и один из них знает некую тайну другого, о которой тот пока ничего не ведает. Еще один сюжетный перевертыш — то, что тайна сама по себе не криминальная. В доме Сергея произошла трагедия, Павел принял сообщение и по неопытности, из-за детского страха и жалости к товарищу тянет, не решается сказать об этом, надеясь на то, что придет за ними теплоход и все само собой утрясется. В поведении Павла — чисто детская подспудная надежда на то, что надо только сильно зажмуриться, а когда откроешь глаза, все уже будет хорошо и нестрашно. Но ситуация разворачивается вопреки ожиданиям, и страсти между мужчинами накаляются до предела, приводя Павла на грань помешательства.

«Грабитель», режиссер Беньямин Хайзенберг

«Серебряный медведь» оператору Павлу Костомарову — это воздание не только за то, что он сделал, но в не меньшей степени за то, что он не сделал: за лаконичный аскетизм, который так органично вписывается в суровую природу Чукотки, где только небо, вода, снег и сопки — самые простые вещи, рядом с которыми естественным кажется возвращение к самым простым, если не сказать первобытным, чувствам.

Еда и женщины на скорую руку

Пребывание на метеостанции, откуда не выбраться без специально присланного транспорта, — то же лишение свободы, тюремное заключение, где время измеряется «сроками». Сюжеты не менее половины конкурсных фильмов так или иначе были связаны с тюрьмой. Главные герои либо сидят на скамье подсудимых, либо ждут освобождения, либо отправляются за решетку. Индийца-аутиста в фильме «Меня зовут Хан» (My Name Is Khan) Карана Джохара арестовывают в Америке потому лишь, что он необычностью поведения ока-

зался подозрительно смахивающим на террориста, душевнобольного Тедди Дэниелса держат в психушке для преступников в «Острове проклятых», подросток в картине «Захочу свистеть — свистну» Флорина Шербана проживает последние пять дней заключения в колонии для несовершеннолетних, главного героя в драме «Охотник» (Shekarchi) Рафи Питтса только что выпустили из тюрьмы, а долго не видевшиеся братья из «Субмарино» (Submarino) Томаса Винтерберга именно там и встречаются... Воистину, весь мир — тюрьма, уж и не знаешь, где из них наихудшая. Но важно вот что: тюрьма выступает не только моделью организации общества, но и индульгенцией существования мужчин без женщин.

«Субмарино», режиссер Томас Винтерберг

За исключением трех-четырех картин почти всегда основное место на экране занимали мужчины и почти только они. Речь не о мужском шовинизме — о нем уже остается только вспоминать, не об однополой любви — этот нюанс давно отрефлексирован; речь о какой-то фатальной переорганизации общества, где знакомый нам изоляционизм атомарных индивидов перешел на новый уровень и превратился из индивидуального недуга в индифферентную социальную характеристику. Только еще обитающие в патриархальном мире Хан и его собрат охотник-иранец живут и страдают любовью к женщине и ребенку. Для всех прочих отношения с женщинами либо не состоялись, либо в прошлом, как у героев «Субмарино», либо — сплошная докука, как у «Вполне приличного мужчины»[1] (En Ganske snill Mann) Ханса Петтера Муланна, и ни о чем этом они не жалеют. Эти люди прошли и этап безудержного потребления; все они довольно скудно живут и нисколько не стараются обустроиться покомфортнее. Идеальный пример такого homo novus — «Грабитель» (Der Räuber) Беньямина Хайзенберга, снятый по роману, который основан на реальных событиях.

Йоханн Реттенбергер (Андреас Луст) только что отбыл срок и немедленно вернулся к своим поглощающим все его существо занятиям — участию в марафонских забегах и грабежу банков. В том и другом он настоящий ас, одержимый бесконечным совершенством. При этом его перфекционизм абсолютно бескорыстен: Ханса вполне удовлетворяет комната в квартире его старой знакомой, хотя из соображений безопасности лучше было бы селиться в разных гостиницах, а мечты о собственном острове или о чем-то в этом духе у него нет в принципе. Бег и грабеж — образ жизни, не столько средство, сколько цель существования, которая самым ироничным образом оправдывается: женщина, на которую он по недомыслию положился, его предала.

«Гринберг», режиссер Ной Баумбах

Не из страха ли оказаться преданным и бесприютный Роджер Гринберг (Бен Стиллер), герой фильма Ноя Баумбаха, так боится входить в серьезные отношения с девушкой, ко-

[1] В российском прокате фильм идет под названием «Довольно добрый человек».

торая ему на самом деле понравилась? Американский «Гринберг» (Greenberg), седьмая вода на киселе Вуди Аллена, живописует сорокалетнего калифорнийца с востребованной профессией плотника, который предпочитает бездельничать, присматривая за шикарной виллой уехавших на каникулы родственников. Гринберг изо всех сил пытается убежать от реальности, радостно находя приметы веселого прошлого в забавах молодых — не замечая, что становится в их глазах папиком-фриком, безнадежно застрявшим во времени своей непонятной им юности.

«Меня зовут Хан», режиссер Каран Джохар

В сторону Мекки

Расслабленное безволие, противоречащее протестантской этике нежелание пробивать себе дорогу каждодневным трудом, разрушение семьи как основной ячейки государства (и тут с Марксом не поспоришь) — все это знаки кризиса иудео-христианской цивилизации, как ни пошло это звучит, — ведь скоро мир будет отмечать столетие выхода в свет «Заката Европы». В конкурсном наборе этот факт иллюстрируется не только приметами деградации западной культуры, но и агрессивным натиском культуры исламской, причем последнее носит не угрожающий, а оптимистичный, спасительный смысл. Не случайно одной из первых в этом ряду была показана картина «Меня зовут Хан», с наивным прямодушием индийского кино призывающая напуганных событиями 11 сентября западных людей доверять пришельцам-мусульманам, не бояться их.

В течение последних нескольких лет на Берлинале обязательно присутствовали фильмы, повествующие о тяжкой доле мигрантов, правдами и неправдами покидающих свои неблагополучные регионы и горячие точки, чтобы укорениться в западном раю. Теперь, видимо, наступил следующий этап: посланцы ислама худо-бедно укоренились в европейских городах, а их обживание порождает новый круг проблем — как для них самих, так и для коренного населения. Мусульманские ценности представляют собой соблазн для ослабевших, погрязших в бездействии и разочарованиях европейцев, которые видят в них надежную жизненную опору и легко поддаются рекрутированию в ислам — как Даниель, герой картины «Шахада» (Shahada), которой дебютировал немецкий режиссер афганского происхождения Бурхан Курбани. Более того, новое поколение иммигрантов входит в конфликт с родителями, которые слишком усердно интегрировались в чужую среду. Один из героев фильма — либеральный имам-турок, проповедующий толерантность. Следуя принятым на новообретенной родине правилам, он с легкостью отпускает грех нигерийцу Самиру, вступившему в гомосексуальную связь с Даниелем. Однако терпимость, оборачивающаяся предательством веры, вызывает обратную реакцию. Дочь имама, несовершеннолетняя Мариам, воспитанная в условиях либеральных отношений, оказалась заложницей «свободы»: она забеременела, сделала подпольный

«Мед», режиссер Семих Капланоглу

аборт, который вызвал тяжелые осложнения, усмотрела в этом промысел божий и теперь винит отца за то, что тот направил ее по ложному пути. Мариам публично бросает отцу обвинения в предательстве веры, повязывает хиджаб и, расстелив в своей комнате молельный коврик, совершает намаз. Но бунт Мариам вряд ли принесет реальные плоды: она очень поверхностно знакома с Кораном да и молиться толком не умеет. «Ты неправильно расстелила коврик, — рассудительно говорит отец. — Мекка в другой стороне». Судя по фильму, сторонников у отца гораздо больше, да и в окружении Мариам вряд ли кто-нибудь последует ее примеру — в демократичной Германии трудно исповедовать ортодоксальный ислам: слишком много соблазнов.

Однако тема эта для современной Европы, в том числе той, что называют «новой», злободневна. Похожий конфликт возникает в фильме боснийки Ясмилы Жбанич «На пути» (Na putu), что характерно — опять в рамках семьи. Его герои — молодая супружеская мусульманская пара из Сараева, стюардесса Луна и ее муж диспетчер Амар. В один непрекрасный день Амар теряет работу — его выгнали из-за пьянства. Случайная встреча с бывшим товарищем по оружию приводит Амара к ваххабитам. Тут он и пить бросает, и работу получает, но воспитанная в либеральных традициях Луна не готова перестраивать жизнь на новых началах...

Лучшим фильмом Берлинале жюри не случайно назвало турецко-немецкую картину «Мед» (Bal) Семиха Капланоглу. Это заключительная часть биографической трилогии о судьбе и становлении поэта. Первые два фильма назывались «Молоко» и «Яйцо»; «Мед» — возвращение к детству героя. На экране — идеально организованный мир горного селения, вписанного в священный ландшафт девственного леса. Жизнь течет здесь по патриархальным законам, сложившимся столетия назад, и никто не думает их оспаривать. Женщины хранят очаг, мужчины занимаются бортничеством, собирают с ульев, расположенных у вершин деревьев, мед диких пчел. Это тяжкий, сопряженный со смертельными опасностями труд, к которому с детства начинают приучать мальчиков. В скромной, лишенной ярких событий и городских развлечений повседневной жизни рождается глубокая эмоциональная связь отца и шестилетнего сына Юсуфа (Бора Атлаш), без всякой дидактики впитывающего модель поведения, которая обусловливает извечную стабильность миропорядка. Поскольку ребенок страдает расстройством речи, эта передача опыта происходит некими внерациональными, тайными, неисповедимыми путями — шепотком из уст в ухо, жестом, взглядом, намеком.

Здесь живут по старинным законам шариата, молчаливые женщины не снимают с головы платок — хотя еще в 20-х годах прошлого века создатель светского государства новой Турции Кемаль Ататюрк разрешил хиджабы не надевать (а в официальных случаях даже запретил); и никому не приходит в голову возмущаться тем, что учитель в школе может дать затрещину и дернуть за ухо проштрафившегося ученика. Зато, поняв, что отец больше не вернется из леса со своей опасной работы, шестилетний сын дает понять матери, что теперь он — взрослый мужчина, на которого можно положиться, делая это одним простым жестом: он выпивает стакан молока, чего прежде от него так напрасно добивались.

Медитативно-неспешное повествование «Меда» постепенно погружает в живую природную среду, не сулящую приятного отдохновения, но таящую в себе живительную влагу новых ориентиров. Если вспомнить использованное Освальдом Шпенглером уподобление Европы некогда цветущему лугу, превратившемуся в высохший гербарий («культуру гибели»), то соприкосновение с той культурой, которую он назвал «магической», и впрямь выглядит оптимистично. Прививка чужой, «варварской» культуры вливает в склеротические вены старого мира молодую энергию, не позволяя ему окончательно зачахнуть или, по крайней мере, отсрочивая грустный финал.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Двойной портрет на пленэре

«Как я провел этим летом»
Автор сценария, режиссер **Алексей Попогребский**
Оператор **Павел Костомаров**
Художник **Геннадий Попов**
Композитор **Дмитрий Катханов**
В ролях: **Сергей Пускепалис, Григорий Добрыгин**
Кинокомпания «Коктебель» при участии кинокомпании «СтартФильм»
Россия
2010

Фильм «Как я провел этим летом» легко рассказывается, обнаруживая свою онтологическую литературность, но художественную идентичность в пересказе он теряет. Потому что изображение не перескажешь, а именно это и есть главный аффект фильма — после первого же показа он вышел на лидерское место в рейтинге кинокритиков, отслеживающих берлинскую конкурсную программу в журнале Screen International. Павел Костомаров получил «Серебряного медведя» за выдающуюся операторскую работу, а Сергей Пускепалис с Григорием Добрыгиным, исполнители главных ролей, разделили Серебряный приз «За лучшее исполнение мужской роли». В конкурсе были отличные мужские работы — Андреас Луст в немецком триллере «Грабитель», Стеллан Скарсгорд в норвежской криминальной комедии «Вполне приличный мужчина». «Медведя» выиграл русский дуэт. Члены жюри, вынужденные смотреть картину в переводе, поняли, что камерная вроде бы история — о том, как юноша по дурости «кинул» ветерана, — задела глобальную проблему, в которой еще никто толком не пробовал разобраться.

На сетчатке глаза мерцает и мерцает оттенками алого закат финала. А режиссер Алексей Попогребский гордится (читала в одном из интервью), что в фильме нет ни одного кадра, который можно вырезать и повесить на стенку. Я бы выбрала и повесила дома этот последний кадр — чистый Кандинский из мюнхенской Пинакотеки, где хранится большая коллекция его поздних работ.

Сюита арктических пейзажей, снятая Костомаровым сверхчувствительной цифровой камерой Red one, не сопрягается с драматическим сю-

жетом фильма впрямую, в лоб. Так и было задумано. Не красоты ради отправились кинематографисты в экспедицию на Чукотку и не для того, чтобы Алексей Попогребский избыл наконец свою отроческую страсть к полярным путешествиям. Всю команду влекло неизведанное желание испытать себя в жестких полярных условиях — то был проект «мужского действия», «экшн». А тут еще знаковые совпадения, которые просто так не случаются: выяснилось, что Григорий Добрыгин родом с Камчатки, из семьи мореплавателя, а Сергей Пускепалис девять лет прожил с родителями на Билибинской АЭС — по

«Как я провел этим летом»

тамошним масштабам, рукой подать от места съемки, каких-нибудь «полтыщи км».

Место действия работает как мощный резонатор, воздействующий и на рецепцию сюжета, и на съемочную группу, первым делом на актеров. По признанию режиссера природа была главным членом съемочной группы. «Мы вошли в синфазность. Природа подсказывала такие ходы, до которых мы сами бы не додумались».

Однако экзотику режиссер тщательно убирал из кадра, дабы не превратить драму в занимательное путешествие для канала National Geographic. А запросто можно было: показать фонтаны заплывающих в гавань китов, белых мишек, нагло стучащих лапой в светящееся окошко... Костомаров с Расторгуевым сняли «фильм о фильме», так что у нас есть шанс увидеть, что осталось за кадром и, может быть, прикинуть иной вариант той же истории. Могла ли она быть другой — скажем, более мотивированной (со стороны Павла — Добрыгина) или более агрессивной (со стороны Сергея — Пускепалиса)? Теоретически — да. Но тогда бы мы по колено увязли в морализме старозаветного образца. Режиссер выбрал современную модель репрезентации морального конфликта, отлично понимая (как дипломированный психолог), что время торжествующей «духовки» плотно закрыло за собой дверь и никто в ту дверь не ломится. Ну разве что отдельные «ботаники»: слышали звон, да не знают, где он. У Юрия Трифонова было такое выражение, скорее, диагноз: «нравственная неточность». Сегодня надо долго объяснять — да и не объяснишь — суть этой тонкости. Сергей Гулыбин, начальник метеостанции, — поздний представитель поколения советских романтиков, людей долга и дела, — «уходящая натура», таких жизнь уже не производит. Сам про себя он ничего такого не думает и только плечами пожмет, если назовешь его романтиком.

И вот, пожалуйста, огромная мелочь — он не знает, что такое «смайлик», а это уже опознавательный знак другой цивилизации. Но что он исповедует совершенно естественно, так это «этику толерантности», если уж пользоваться современной терминологией. Просто он такой — терпимый и терпеливый — иначе бы не прожил столько лет на маленькой метеостанции в одиночку или вдвоем с помощником.

Студент-практикант Павел Данилов, с которым он коротает полярное лето, ему не кореш — видно, что отношения у них чисто деловые, суховатые, без лирических отступлений.

В герое Добрыгина легко опознается тип «человека Сети». Молчаливый интроверт, в ушах у него постоянно торчат наушники плейера — верный способ отсекать непрошенные коммуникации. По-детски трогательно он запихивает фантики от конфет в дырку на валике обшарпанного дивана. В отсутствие начальника с мальчишеским азартом рубится в компьютерный шутер. Дисплей компьютера проецируется на весь экран, и зритель вместе с игроком на минутку попадают в виртуальный мир. При первом просмотре на мгновение мне показалось, что сюжет резко развернулся в сторону фантастического триллера. Слава богу, фильм остался в рамках реальной истории — подобную Алексей Попогребский вычитал в материалах полярной экспедиции Ушакова 30-х годов.

Служба обитателей метеостанции состоит из рутинных действий, требующих особого тщания: в строго определенные часы сделать замеры телеметрии и радиации (на острове есть радиомаяк) и передать данные по радиосвязи в Центр обработки. Передатчик допотопный, выйти на связь — тоже надо попотеть. В рабочей комнате то и дело звучат, как заклинание, позывные: «арчимфей», «арчимфей», «арчимфей». «Арчим вызывает Фею» — вот что это означает, если прислушаться. Во время сеанса передается и принимается свежая информация. Гулыбин и Данилов со дня на день ждут транспорт на Большую землю — навигация кончается, студенту пора домой, а его начальнику — в отпуск, к семье. Гулыбинская жена прислала эсэмэску: они с сыном уже вылетают к месту встречи. Обрадованный Сергей объявляет напарнику, что он пошел за южную лагуну за гольцом — это любимая рыба его жены. И наставляет его: мол, сообщать о моем отсутствии необязательно, будут вопросы — придумаешь, что сказать.

Как назло, пошли вызовы. Требуют Гулыбина. Павел уже исчерпал всю свою фантазию, прикрывая начальника. В один из сеансов связи озабоченный голос приказывает ему записать радиограмму и передать ее адресату: «В результате несчастного случая ваши жена и сын помещены в больницу...»

Появится счастливый Гулыбин с хорошим уловом, у Павла не хватит духу отдать ему радиограмму. И потом не хватит, когда они рыбу будут разделывать, и Сергей разговорится, станет вспоминать про жену, про сына. А позже, проверив переданные Даниловым рапорты и обнаружив халтуру, устроит ему выволочку: «...Непрерывные многолетние наблюдения людей, которые тут годами сидели, считай псу под хвост. И все из-за одного туриста, который сюда заехал, чтобы потом сочинение написать: «Как я провел этим летом» (эта запальчивая фраза с оговоркой станет названием фильма).

Сергей снова уйдет за рыбой. Данилову уже придется врать, что радиограмму он показал, что Гулыбина лучше сейчас не трогать. И все пошло наперекосяк. Сказано было из Центра, что судно вряд ли к ним пробьется, надежда только на авиацию, да и то в течение ближайших суток, а там погоды не будет.

Данилов по-детски беспомощно хнычет у передатчика, потом быстро надевает все самое теплое, берет ружье и бросается на берег. Уходит в самовольную отлучку, как тонко заметил рецензент журнала Screen.

Он встретит совсем не мирно настроенного медведя, ему придется удирать со всех ног. Как надежда на спасение, вдруг раздастся гул вертолета. Павел зажжет факел... Ну, думаю, этот запросто улетит без Гулыбина. Но не

случилось. Гул растаял в воздухе, парень в истерике упал на землю, впился ногтями в грунт, чтобы унять, остановить дрожь, сотрясающую его тело.

Настраивая актера на сложные ночные сцены, режиссер поставил ему задачу: дня на три сойти с ума. У Добрыгина это получилось. Его герой, попав в экстремальные обстоятельства, им самим спровоцированные, ведет себя, мягко говоря, неадекватно. Как потерявшийся ребенок, накрытый смертным ужасом оттого, что ему уже никогда не вернуться домой к маме.

Когда Гулыбин возвратится, нагруженный новым уловом, на крыльце дома парень ляпнет, как в прорубь прыгнет: «Ваша семья погибла». И в ужасе от сказанного, ожидая агрессивной реакции Гулыбина, пальнет из ружья. А потом запрется в обитом толем сарае, разведет огонь, будет жарить яйца местных птиц на ржавой сковороде и не откликнется на голос начальника — тот ищет напарника, зовет его. Наутро Павел отважится выйти из своего убежища, осторожно заглянет в окно и увидит Сергея за столом. Сергей пригласит его в дом, предложит поесть, и тут Павел скажет, что рыбу есть нельзя — она отравлена. Вот зачем он бродил вокруг радиомаяка со связками вяленой рыбы — чтобы облучить ее. Сергей резко выйдет, чтобы избавиться от съеденного. Никаких объяснений и выяснений не последует. Судно придет, чтобы забрать сотрудников метеостанции и какое-то оборудование. Корабль будет стоять на рейде, а вертолет поработает грузчиком. Всю эту операцию Павел Костомаров снял в формате документального кино.

Герои простятся. Сергей скажет, что останется на зимовку. Павел заплачет. Его пробило.

Вот, собственно, и вся история. Ее поколенческий акцент очевиден. Немолодой человек, не знающий, что такое «смайлик», — явный протагонист автора. Режиссер его любит, но не тратит экранное время на его портретирование. Про него все ясно. К тому же Сергей Пускепалис обладает такой внутренней пластикой, что не нуждается во внешних приспособлениях, чтобы в каждой роли быть другим. Анестезиолог в «Простых вещах» и метеоролог из «Лета» — совершенно разные люди. Их объединяет разве что фирменное обаяние актера.

Попогребского больше занимает молодой любитель компьютерных игр. Продвинутый, как говорится, парень не знает, как поступить, когда реальная ситуация внезапно усложняется. И он «вычеркивает» ее, «забывает». Спроси его — он не сможет объяснить, почему он не сказал Гулыбину то, что должен, обязан был сказать.

У Миндадзе с Абдрашитовым был герой по прозвищу Плюмбум — тинейджер, который не чувствовал боли. То была метафора и, может быть, нечаянный профетизм. Герой Попогребского инстинктивно избегает всякого негатива и действительно не знает, как поступить с плохой новостью. Как раньше говаривали, с таким в разведку не пойдешь. Я нарочно вспомнила эту расхожую максиму, чтобы жирно подчеркнуть: фильм — крупнее моральных оценок за поведение. У него другая задача — показать человека вне морали, из-за чего он и спотыкается на ровном месте. Это — открытие фильма. И камешек в огород социоантропологов. Описать генезис такого вида homo sapiens — их работа.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Отчаянный свист

«Захочу свистеть — свистну»
(Eu cănd vreau să fluier, fluier)
По пьесе Андреи Вэляна
Авторы сценария **Кэтэлин Митулеску, Флорин Шербан**
Режиссер **Флорин Шербан**
Оператор **Марьюс Пандуру**
Художник **Ана Йонечи**
В ролях: **Джордже Пиштеряну, Ада Кондееску, Клара Водэ, Михай Константин, Маря Брату и другие**
Strada Film, Film i Vast, The Chimney Pot, Romanian National Center for Cinematography, Swedish Film Institute, The Post Republic
Румыния — Швеция
2010

Как всегда, в конкурсной программе Берлинале было много важных тем, умело сконструированных, политически корректных сюжетов. И, как всегда, не хватало искусства. Румынский фильм «Захочу свистеть — свистну» по идее должен был компенсировать этот дефицит. Ведь новое румынское кино умеет сочетать фактуру жизни и полет фантазии, социальную точность и художественность.

Фильм дебютанта Флорина Шербана в первой половине фестиваля однозначно лидировал в общественном мнении, превосходя по рейтингу критиков даже «Писателя-призрака» Романа Поланского. И устоял во второй половине, когда на экран хлынули актуальные, заряженные социальным электричеством фильмы — об исламизации Европы и других горячих проблемах современности. Жюри, проигнорировав практически все из них, не пожалело призов для румын: фильм Шербана награжден спецпризом «Серебряный медведь» и вдобавок призом Альфреда Бауэра за художественные инновации.

И вот тогда захотелось разобраться, в чем, собственно, здесь новизна и в чем величие молодого румынского кино. Когда о нем заговорили пять-шесть лет назад, не было явной точки отсчета: новая волна родилась в этой стране практически на пустом месте. Правда, в конце 80-х — начале 90-х на фестивальных орбитах вращались фильмы Лучана Пинтилие и Раду Михаэляну, но погоды они не сделали и про румын быстро забыли. Когда появились картины Кристи Пую, Кристиана Мунджу и Корнелиу Порумбою, ассоциация возникла разве что с чешским кино эпохи Пражской весны: их роднили зоркость

описания нравов провинции и черноватый юмор, напоминавший ранних Формана и Менцеля.

Но было у румын и что-то действительно новое. Через горький опыт тоталитарного и посттоталитарного общества «постдекабристы»[1] Пую, Мунджу, Порумбою сумели подняться до высокой метафизики и христианского стоицизма, при этом не впадая в пафос, сентиментальность и патетику. Именно в этом причина того, что «Смерть господина Лазареску», «4 месяца, 3 недели и 2 дня», «12:08 к востоку от Бухареста», «Полицейский, прилагательное» заняли особое место в анналах современной кинокультуры.

«Захочу свистеть — свистну»

Картина Шербана вписывается в этот ряд по точности социальных характеристик, аутентичности фактур, минимализму постановочных средств «румынской школы». В основе фильма — выразительная история, драматургически разработанная и сконцентрированная в замкнутом пространстве (колония для несовершеннолетних) и в ограниченном промежутке времени (заключенный Силвиу должен выйти на свободу через пять дней, но за это время много чего должно произойти). Хотя этот сюжет явно обнаруживает свое театральное происхождение (сценарий был переработан режиссером вместе с Кэтэлином Митулеску из пьесы Андреи Вэляна), однако следов несовместимой с экраном театральности практически не осталось.

В первой половине фильм, снятый оператором Марьюсом Пандуру подвижной камерой, избегающий всяких красивостей и условностей, дает жесткое, подробное описание будней колонии — с вечными разборками между заключенными, с тюремной рутиной и удивительными типажами (в основном в картине снимались реальные колонисты). В галерею этих лиц прекрасно вписывается актер Джордже Пиштеряну — большегубый юнец с насупленными бровями и прожигающим упрямым взглядом: увидишь раз — не забудешь, персонаж с харизмой.

Силвиу, доселе отличавшийся примерным поведением в неволе, в последний момент оказывается на грани нервного срыва, как только узнает, что из

[1] Имеется в виду народное восстание в декабре 1989 года, в результате которого в стране был свергнут коммунистический режим Чаушеску. — *Прим. ред.*

Италии приехала его мать, чтобы забрать с собой в более благополучный мир младшего сына (Маря Брату). Здесь отыгрывается характерная для молодых румын тема контраста между старой и новой Европой и призрачности «европейского единства».

Силвиу считает, что непутевая мать (Клара Водэ) загубила его детство и теперь не имеет никаких прав на его младшего брата, которого он сам воспитал и любовь к которому стала для него жизненным приоритетом. Честно говоря, уже в этот момент начинаешь несколько сомневаться в адекватности героя, к которому авторы фильма всячески стараются пробудить наше сочувствие. Интересно, как это ему удавалось воспитывать малолетнего брата, если он сам уже четыре года находится за решеткой? И это только первый свисток, сигнализирующий об отходе от правды жизни и умозрительности конструкции.

Эскалация действия начинается в тот момент, когда переговоры с матерью приводят к взрыву ненависти, и Силвиу понимает: чтобы удержать брата от отъезда за границу, ему нужно освободиться из колонии раньше, чем истекут заветные пять дней. Этот ничтожный срок теперь воспринимается, словно пожизненное заключение. Типичный драматургический прием нового румынского кино: такие дела, как аборт или операция больного старика, не терпят отлагательства, и это становится катализатором сюжета, источником своеобразного «румынского саспенса». В данном случае дело осложняется тем, что Силвиу знакомится с откомандированной в колонию молодой социальной работницей (Ада Кондееску) и идея «выпить с ней кофе на свободе» становится для парня навязчивой.

Во второй половине фильм, начинавшийся как социологическая драма, превращается в отчаянный триллер с кровопусканием, шантажом и взятием в заложники. Вклиниваются в него и элементы мелодрамы. Надо признать, что в области жанрового кино молодые румыны пока что гораздо слабее, чем в реалистическом анализе повседневности, и это делает финальную часть картины неожиданно искусственной. Однако к тому времени фильм уже напитал зрителя достаточным количеством эмоциональной информации, чтобы без колик проглотить остросюжетный финал. Именно это произошло в Берлине: магия реальных фактур покорила основную часть зрителей, критиков и жюри, которое явно переоценило достоинства фильма.

Несколько дистанцируясь, можно сказать: перед нами достойный режиссерский дебют, но не более того, а в пейзаже румынского кино картина Шербана останется на периферии, поскольку ей фатально недостает второго плана. Пока — в первой половине — она придерживается реалистической канвы, ее держит опора на «школу». Как только прямая связь с реальностью нарушается, место метафизики (главной козырной карты румын) занимает авантюра, и результат оказывается несравнимым.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Жизнь смешного человека

В нашем прокате En ganske snill mann Ханса Петтера Муланна пройдет как «Довольно добрый человек». В названии этой — довольно черной — комедии есть закавыка, которая просветляет ее юмор и эксцентризм, усугубляя нежность и непосредственность. Неизбежный — до появления героя — «образ добряка» обостряет характер почти шестидесятилетнего преступника, выпущенного после двенадцатилетней отсидки на волю и вступившего в новую грубую жизнь с сердечной отзывчивостью абсолютно естественного человека.

Ульрик, сыгранный Стелланом Скарсгордом с филигранной чуткостью — простодушно, чувствительно, а при этом как-то не заинтересованно, — и есть gentle man в прямом значении слова. Обходительный по натуре, любезно и с ходу готовый ответить на порывы близких людей или желания случайных знакомцев. Позабыв в эту минуту о собственных запросах, он действует в самых разных обстоятельствах одновременно решительно и уступчиво, пробуждая ложные до поры до времени надежды на себя: интимного партнера или соучастника задолженной в тюрьме мести.

Расплавленная в комической пластике, мудрой отрешенности, не исключающей спонтанной, хотя мягкой реактивности, эта роль Скарсгорда не была вознаграждена на юбилейном Берлинале. Но именно она определила гибкую интонацию фильма, где одни критики почувствовали чаплиновскую гротескность, которая, по-моему, важно уточнить, освоена без сентиментальности, но с нордической меланхолией. А другие усмотрели игровую наследственность братьев Коэн,

«Довольно добрый человек»
(En ganske snill mann / A Somewhat Gentle Man)
Автор сценария **Ким Фупс Окесон**
Режиссер **Ханс Петтер Муланн**
Оператор **Филип Эгорд**
Композитор **Хальфдан Ньельсен**
В ролях: **Стеллан Скарсгорд, Бьёрн Флоберг, Гард Б. Эйдсволл, Йорунн Кьеллсбю, Бьёрн Суннквист, Хенрик Местад**
Paradox Produksjon
Норвегия
2010

предложив назвать норвежскую картину «Вполне (или довольно) серьезный человек».

Ульрик — король комедии, каким его играет Скарсгорд, прошедший сквозь турбулентный опыт ролей у фон Триера, а также через превращения, потрепавшие его в Голливуде, — это смешной (в смысле цельный в своем естестве) человек, который не догадывается о таком природном свойстве, и потому становящийся героем высокого жанра. В чудесную, порой неуклюжую, порой трепетную достоверность актера веришь с первого взгляда, подоб-

«Довольно добрый человек»

но тому, как не сомневаются в мужских достоинствах его обрюзгшего, с животиком, с жидким хвостиком волос, с мешками под глазами героя, на которого бросаются женщины разного возраста.

Ульрику, отсидевшему за убийство любовника своей жены (о чем будет упомянуто вскользь), осталось тихо стареть на свободе. Добродушный характер, видимо, заслужил приязнь норвежских охранников, — иначе они не выпроваживали бы его из тюрьмы с бутылкой вина. Ульрик выходит на день раньше положенного срока, и его не встречает Руне (Бьёрн Флоберг), криминальный авторитет с золотой фиксой, одетый без оглядки на теперешнюю моду (такая деталь в этой универсальной провинциальной истории рифмуется со старыми машинами в фильмах Каурисмяки), и с клоуном-«шестеркой», придурком у него на побегушках. Ульрик приходит в условленное, довольно унылое, изумительно «кинематографичное» кафе в промзоне Осло, где находит благодетеля Руне: тот исправно посылал деньги бывшей жене заключенного, помогая воспитывать сына-подростка и безотцовщину. Теперь Ульрику надо отдать должок: убить доносителя, чтобы впредь неповадно было стучать. Практического прока от такого убийства нет никакого, но каждый сверчок должен знать свой шесток и не зарываться. Пока же Ульрику надо где-то работать и жить. Руне устраивает должника механиком в автосервис со страннейшими персонажами: владельцем мастерской, страдающим недержанием речи, молчаливой диспетчершей (или бухгалтером), затюканной побоями бывшего мужа, сексуальной и в синяках молодухой, с которой, предупреждает хозяин, шашни лучше не заводить. А жить приводит к своей старой, заскорузлой в одиночестве сестре, у которой находится койка в подвале. Чтобы приступить к делу (убийству), надо осмотреться. Руне выжидает, оставляя Ульрика в покое.

Однако его отчужденная, в общем, милота (или доброта) неожиданно отягощает и жизнь, и работу. Кажется, что именно условно-киношные гангстеры, употребленные женщины томились в тюрьме, а не Ульрик. И теперь они жаждут жизни, секса, крови. Используют его как единственного долгожданного мужчину, убийцу, партнера по quickie (быстрый секс в захудалой кафешке провоцирует бывшая жена, которая, стянув с него брюки, предупреждает, чтоб не совался он, бывший сиделец, к благополучному сыну и не травмировал своим появлением).

У каждого из спутников Ульрика — собственный сдвиг или неврозы. Медлительный стареющий дядька с отяжелевшим телом, но с внимательным взглядом, ненарочитым достоинством или вдруг с трогательным, подетски смущенным выражением лица, необходим каждому из этих несчастливцев, которым (так им кажется) осталось (досталось) меньше, чем ему. И только он способен воздать недоданное тепло, регулярный секс или даже любовь. С ним оттаивает, возбуждаясь к «последним залпам», увядшая хозяйка жилища, добровольно прикармливающая постояльца, но требующая за приют ласки и верности. О, надо видеть, как она догадалась об измене — о посягнувшей на Ульрика работнице автосервиса, разглядевшей в одутловатом механике заступника от психованного мужа и возжелавшей с ним завязать, переспав, отношения. Работник, несмотря на запрет хозяина, не смог отказать и готовится к новому свиданию на танцах, неловко, в комической одинокости репетируя дома движения уже непослушных ног. Хозяйка жилища, сблизившись с Ульриком в постели и во время сидения у внезапно ожившего почему-то на польском канале телевизора, поколотила разлучницу. Ульрик же был за «самоволку» уволен и остался без крова.

Центральный полноценный персонаж, окруженный типажами, условными в своей характерности масками (будь то комиксовые гангстеры, постаревшая фам фаталь, дохлая жертва горячего норвежского парня, эгоист-отпрыск) должен испытать себя на отцовство. Но сын, в отсутствии отца ставший добропорядочным инженером, женившийся на мещаночке, ждущей ребенка, не стал огорчать ее своей родословной, сказав, что отец умер. Ульрик был представлен как дядя. Но жена-чистюля заподозрила неладное. Пришлось признаться и отказать отцу от дома, который уже притащил подарок будущему внуку, аккуратненько приставленный инженером к соседской на площадке двери.

Фантастическая человечность разрежена в этом фильме равнодушным северным светом, а пропитана невозмутимой иронией. (Вот Ульрик должен убить доносчика, но внезапно в квартиру «крысы» является его жена с ребенком; убийца прячет оружие и достает сигарету, а спасенная жертва возмездия спокойно объясняет, что «у них дома не курят».) Не завершив мокрое дело, Ульрик заезжает к сыну проститься (месть гангстера неизбежна), но у жены уже воды отошли и деваться ей некуда. «Умерший» свекор запихивает невестку в «мерседес» заказчика убийства (который поджидает исполнителя после оплаты долгов) и принимает роды, залившие кровью дорогое сиденье, а роженицу с внуком отвозит в больницу.

Теперь — впервые после отсидки — задышать, пожить, на солнце погреться захотелось и Ульрику. Все его холодные и жаркие — отчужденные от реальных чувств — дни, когда он смотрел на окно недоступного сына, когда трусил под мутным февральским небом, когда «от нечего делать» соглашался на убийство, когда ел котлету под стражей домовладелицы, уже снявшей трусы для безрадостного «десерта», вдруг забылись, словно сон смешного человека. Наконец он освободился от себя, «довольно доброго человека», и стал просто добрее к себе, к своей будущей жизни. Тут он приканчивает своего босса, довольно комичного гангстера, запихивает в багажник и отправляется на свалку металлолома, чтобы избавиться от мерзкого бесполезного «мерса».

Рассвет над кладбищем машин. В прояснившемся небе вдруг забрезжило солнце. Скоро весна.

АНТОН ДОЛИН

Пуля не дура

«Женщина, пистолет и лапшичная»
(San qiang pai an jing qi)
По мотивам фильма братьев Коэн «Просто кровь»
Авторы сценария **Ши Цзяньцюань, Сюй Чжэнчао**
Режиссер **Чжан Имоу**
Оператор **Чжао Сяодин**
Композитор **Чжао Линь**
В ролях: **Ни Дахун, Янь Ни, Сяо Шэньян, Сунь Хунлэй, Чэн Е, Мао Мао, Чжао Бэньшань**
Beijing New Picture Film, Sony Pictures Classics
Китай
2009

Что думает о новой картине Чжана Имоу китаец — возмущает его или радует переход мэтра от помпезных костюмных драм к костюмированной комедии, восславит ли он режиссера как продолжателя священных традиций Пекинской оперы или обвинит как их нарушителя? На родине «Женщину, пистолет и лапшичную» (там картина называлась «Три ствола») принимали по-разному: одни восхищались, другие называли провалом. У зрителя западного нет иного выхода, кроме как прибегнуть к собственному культурному багажу, которому не чужд и Чжан, предложивший в своем шестнадцатом фильме довольно точный римейк дебютного нуара братьев Коэн «Просто кровь» (1984). Вспомнится не только американское независимое кино, но и более древние схемы, известные со времен античности. Трагедии тогда складывались в циклы из трех пьес, к которым прилагалась одна комедия, призванная отвлечь публику от чрезмерно серьезных мыслей. Так и Чжан после эсхиловски величественного «Героя» (2002), софокловско изощренного «Дома летающих кинжалов» (2004) и еврипидовско болезненного «Проклятия золотого цветка» (2006) сделал фарс, достойный Аристофана, во многом похожий на предшествовавшую трилогию и в то же время составляющий с ней резкий контраст.

Сам режиссер объясняет перенос вполне актуального коэновского сюжета в Средние века банальными проблемами с цензурой: показать коррумпированного полицейского (он занял в фильме Чжана место киллера) в современном китайском кино не так-то просто.

Забавный побочный эффект — превращение пистолета из обыденного жанрового атрибута в экзотичес-

кую диковину. Герои картины, живущие и работающие среди пустыни в небольшой таверне, поражены демонстрацией огнестрельной мощи заморского дива (и не скажешь, что китайцы изобрели порох!). В первой сцене фильма персидский торговец — ряженый шарлатан, которого играет китайский телеведущий французского происхождения Жюльен Годфруа, — заходит в лапшичную, чтобы продать жене ее владельца за баснословные деньги трехствольный пистолет: волшебное орудие под заморским названием must die. Показывая, что и она не лыком шита, дамочка спрашивает перса: «How much?» Цену удается сбить вдвое.

«Женщина, пистолет и лапшичная»

Чжан тщательно формирует пограничное пространство между Востоком и Западом, мечом и стволом, комедией и драмой. На самом-то деле можно было обойтись без пистолета, возвысив пафос до невиданных вершин (например, в последней сцене, досконально точно повторяющей аналогичный эпизод фильма «Просто кровь», убийце хватает лука со стрелами и меча). Но «Женщина, пистолет и лапшичная» — осознанная игра на понижение, в которой нет места благородным поединкам и полетам, пришедшим в три предыдущие картины Чжана из старинной традиции уся. Здесь мастерское владение саблей — лишь рекламный трюк, которым перс привлекает внимание покупателей; здесь совершенство кунфуистской техники демонстрируют повара и официанты, раскатывая тесто для приготовления лапши и жонглируя скалками. Для того же, чтобы проливать «просто кровь», используют инструмент предателей и слабаков — пистолет.

На три ствола — три пули. Даже тому, кто не смотрел коэновский оригинал, очевидно, что в фильме прозвучат три выстрела. Чеховский принцип «ружья, которое должно выстрелить» соблюден, чему способствует и четкое распределение амплуа: старый хрыч Ван (Ни Дахун, игравший у Чжана в его эпохальной драме «Жить») — скупой содержатель лапшичной, похотливая и своевольная жена (красавица Янь Ни), которая изменяет ему с трусоватым поваром Ли (популярный в Китае комик Сяо Шэньян), а следователь Чжан (Сунь Хунлэй начинал в «Дороге домой» того же Чжана Имоу, успел сыграть и в «Монголе» у Бодрова-старшего) разоблачит адюльтер и согласится за деньги убить изменников. Что будет дальше — опять же, см. Коэнов: в живых останется лишь одна женщина, да и то по чистой случайности.

Чеховское ружье (оно же трехствольный пистолет), заранее известная интрига. Чжан, однако, не довольствуется тем, чтобы завершить картину предсказуемым выстрелом: другой, неожиданный выстрел звучит в самом начале — и какой! Назойливый перс демонстрирует доверчивым китайцам свой товар, предлагая в довесок к пистолету купить пушку. Гром гремит, ядро уле-

тает далеко в горы, шум привлекает в лапшичную наряд полиции, в составе которого будущий участник событий Чжан и эскортируемые в город преступники, повинные в адюльтере. Очевидное предостережение, к которому герои не прислушаются. Не заподозрят они и того, что воронка от пушечного ядра станет могилой для одного из них.

Здесь важнейшее отличие чжановских персонажей от коэновских. Те были умными и осторожными — настолько, что всерьез надеялись переиграть судьбу. Эти — одноклеточные идиоты. Увлекшийся вырезанием Ван не слышит пушечного выстрела; его жена в решающую ночь, когда ей бы и расправиться с супругом, напивается вусмерть; опытный следователь Чжан все время забывает улики на самом видном месте и оказывается не в состоянии взломать сейф. Чтобы повысить градус идиотизма, Чжан Имоу добавляет к коэновскому квартету еще троих персонажей — дебиловатую пару уродов-слуг (Чэн Е и Мао Мао) и начальника полиции, которого выдающийся китайский комик Чжао Бэньшань («Счастливые времена») превращает в косоглазого дегенерата. Даже цветастые одежды всех без исключения героев свидетельствуют о плохом вкусе, а головной убор Ли пугающе похож на дурацкий колпак.

Чжан Имоу, заметим, — один из самых выдающихся колористов современного кино. Различным трактовкам его богатой палитры посвящены серьезные исследования: красный в «Красном гаоляне» и «Подними красный фонарь», желтый в «Цзюй Доу», сложный символизм монохромных сцен в «Герое», белоснежный финал «Дома летающих кинжалов». В «Женщине, пистолете и лапшичной» разноцветные шелка — тривиальный ярмарочный атрибут, и даже строгая синева полицейских доспехов придумана, кажется, лишь для того, чтобы выделяться на фоне пейзажа. Ландшафт, напротив, — настоящее произведение искусства: пустынные горы, меняющие оттенки при разном освещении, были найдены Чжаном в результате кропотливого выбора натуры, занявшего несколько месяцев. Бесплодные усилия суетливых героев не дают отдыха глазу и уму — пока кадр не застывает, позволяя насладиться строгой красотой неподвижной природы, не знающей ни алчности, ни юмора. Когда в финале следователь Чжан испускает дух, его отражение исчезает в капле воды из простреленного бурдюка. Так и остальные ряженые истаивают, растворяются в пейзаже. Еще раньше, с наступлением темноты, теряют цвет их костюмы, погружаясь в нуарную сумеречную стихию. Сомнений нет — всех ожидает одна ночь.

Восхищаясь техническими способностями Чжана Имоу, критики недоумевали: зачем вкладывать столько сил в очевидно бессмысленный проект? Однако «Женщина, пистолет и лапшичная» — не столько бессмысленная комедия, сколько комедия о бессмысленности. Для Коэнов этот тип высказывания — самый любимый. Начиная с первого фильма, они забавляются тем, что стравливают людей — самых одаренных, удачливых, самокритичных — с фатумом и вместе с публикой наслаждаются иронией судьбы, не жалеющей никого. Чжан, как любой нормальный гений из тоталитарного государства, всю жизнь шел в противоположном направлении: искал высший смысл. В начале карьеры сражался с официозной эстетикой, отстаивая права женщин, крестьян, да и прочих угнетенных, защищая право интеллигента на независимое высказывание. Потом, став «национальным брендом», нес искусство в массы — и стал самым популярным режиссером на родине («Герой» и режиссура Олимпийских игр — две высшие точки карьеры). А сейчас вдруг остановился, оглянулся и скептически переоценил все, чего добился. Впервые ему никого не жалко; впервые идеалист Чжан ясно дал понять, что его герои не заслужили иной участи, кроме бесславной гибели посреди далекой пустыни.

Если всмотреться в структуру картины, в ней можно различить все важнейшие персонажи из предыдущих шедевров Чжана. Жена-изменщица — взбунтовавшаяся Сунлянь из «Подними красный фонарь»; Девятка из «Красного гаоляна», Цзюй Доу из одноименного фильма, императрица из «Проклятия золотого цветка» — все героини Гун Ли, слившиеся в одну злую паро-

дию. Трусливый Ли — издевка над терпеливцем Сю Фугуем («Жить»). Ван — прокаженный из «Красного гаоляна», красильщик из «Цзюй Доу», глава семейства из «Подними красный фонарь» и прочие ревнивые властолюбивые мужья, вплоть до императора в «Проклятии золотого цветка». Чжан — наследник воинов и убийц из «Героя» и «Дома летающих кинжалов», только истинное лицо и подлинные намерения он скрывает не из возвышенных побуждений или любви к женщине, а токмо корысти ради.

Именно Чжан Имоу первым принес в китайское кино чувственность, противопоставив лицемерному целомудрию официозного искусства разгул страстей — чистых, как в «Красном гаоляне», или порочных, как в «Цзюй Доу». В «Женщине, пистолете и лапшичной» адюльтер — лишь повод, и единственная эротическая сцена оказывается откровенной издевкой над зрительскими ожиданиями (Ли «ублажает» любовницу, смазывая ее раны от побоев мужа едкой мазью). Главная забота всех персонажей без исключения — это деньги. Ван сетует, что купил втридорога никчемную супругу, та сбивает цену на пистолет, Чжан требует повышения платы за убийство изменщиков («Такова рыночная цена», — объявляет он пораженному заказчику), слуги мечтают залезть в сейф к хозяину и получить задолженную зарплату. Коэны сплетали в фильме «Просто кровь» все свойства человеческой природы, Чжана Имоу же интересует одна только жадность, превращающая личность в скота. Для него, самого коммерчески успешного режиссера Китая, это — концептуальное высказывание. Превращаясь в бизнес, искусство теряет смысл, становится чередой абсурдных разноцветных картинок, способных развлечь и соотечественников, и охочий до азиатской экзотики Запад.

В этом картина «Женщина, пистолет и лапшичная» схожа с другим коэновским фильмом — «оскароносным» антивестерном «Старикам тут не место». Как и в нем, в фильме Чжана Имоу бессмысленная погоня за наживой губит практически всех. Как у Коэнов, пустынный пейзаж съедает человека, низводит его значимость до нуля. Схоже и минималистское использование музыки — причем у Чжана Имоу музыкальная тема Цжао Линя звучит на начальных титрах, обещая стильный нуар, а затем вовсе исчезает. Любование горным ландшафтом безэмоционально и безмолвно. Единственные звуки, нарушающие умиротворенную тишину, — это выстрелы из смертоносного оружия под названием «must die».

Чжан Имоу блестяще опроверг известное утверждение «Пуля — дура». В его картине пуля — умница, а дураки — люди, встающие у пули на пути. От смерти их не спасут ни хитрые планы, ни красивые одежды, ни крепкие доспехи. И поделом. Пусть наконец-то камера режиссера-виртуоза отвлечется от мельтешения надоедливых людишек и насладится величественным пейзажем. Дуракам в нем не место.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Про пятую конечность

«Гусеница» ***(Kyatapira / Caterpillar)***
Авторы сценария **Хисако Куросава, Дэру Дэгути**
Режиссер **Кодзи Вакамацу**
Операторы **Томохико Цудзи, Йосихиса Тода**
Художник **Хироми Нодзава**
Композитор **Мамору Ко**
В ролях: **Сима Ониси, Синобу Терадзима, Кэн Йосидзава, Кэйго Касуя, Эми Масуда и другие**
Wakamatsu Production, Skhole Corporation
Япония
2010

За основу японской «Гусеницы» взят написанный в жанре фэнтези-хоррор рассказ Эдогавы Рампо про инвалида русско-японской войны и про энтомологический сексуальный инстинкт, уравнивающий человека с насекомым. В 1939 году рассказ был запрещен в Японии по понятным причинам: речь шла о влиянии милитаристского психоза на человеческую психику. Режиссер Кодзи Вакамацу, верный своему давнему увлечению сексом и политикой, перенес действие как раз в то время, когда в разгаре уже была японо-китайская война.

Герой фильма, лейтенант Киудзо Курокава (Сима Ониси), возвращается из Китая обезображенный шрамами, оглохший и почти онемевший, утративший все четыре конечности. Он превращается в «гусеницу» — плотоядное насекомое, способное только есть, спать и трахаться, поскольку пятая конечность не пострадала. Сигэко (Синобу Терадзима), его жена, которую до ухода на войну он имел обыкновение побивать, теперь берет реванш — устраивает ему сеансы садомазохизма, пользуется как сексуальной игрушкой, а на людях подает себя в качестве ролевой модели для жен ветеранов. Она облачает обрубок в военный мундир с множеством медалей за верную службу императору и вывозит «бога войны» на обозрение всей округи, где периодически устраиваются торжественные церемонии в честь героев фронта.

Изнанка этой показухи раскрывается с самого начала, еще в прологе к фильму. В отличие от героя рассказа, Курокава оказывается искалеченным не в битве, а почти случайно, когда в него попадает снаряд после изнасилования очередной китаянки. Кроме того, эта война,

в отличие от русско-японской, кончается для Японии поражением и позором. Анализируя тяжелый национальный комплекс, Вакамацу увязывает его в единое целое с сексуальной агрессией. И хотя идея не нова, сегодня, как и в 70-е годы прошлого века, во времена расцвета фрейдо-марксизма, она опять обретает актуальность.

Не случайно на экраны хлынул буквально вал фильмов, посвященных второй японо-китайской войне и, в частности, теме «изнасилования Нанкина». В «Японских дьяволах» (режиссер Минору Мацуи) бойцы, вспоми-

«Гусеница»

ная минувшие дни, рассказывают, как они захватывали деревню, насиловали женщин, вставляли им в вагины пропитанные бензином факелы и поджигали.

В «Ясукуни» (режиссер Ли Ин, редкий образец японо-китайской копродукции) речь идет о печально знаменитом японском храме, куда приходят ветераны второй мировой и их родственники, чтобы отдать почести национальным героям: в списках их числятся около двух миллионов, включая тысячу осужденных и даже казненных военных преступников. Ветераны, показанные в фильме, страшно возмущаются вмешательством иностранцев в их внутренние дела и считают посещение храма руководителями страны их личным делом. Они также гневно протестуют против «китайской выдумки» о том, что оккупанты устраивали в Нанкине соревнования, кто истребит больше китайцев, и раздавали победителям призы.

Помимо документальных есть и игровые ленты на ту же тему. «Город жизни и смерти» Лу Чуаня — жесткая черно-белая художественная хроника оккупации и сопротивления Нанкина. Подобный батальный эпос, хотя менее натуралистичный, мы видели и в советском, и в старом китайском кино. Но, в отличие от пуританских коммунистических картин, сильный акцент сделан на сексуальном насилии, которому подверглись десятки тысяч китаянок.

Из всех этих картин «Гусеница» отличается наиболее радикальным месседжем и художественным решением. Кодзи Вакамацу — из породы тех, кого называют maverick: персонаж, не укладывающийся ни в какие рамки, вечный диссидент, легендарная личность, своего рода монстр. Утверждает, что пришел в кино из рядов якудза после тюремной отсидки и с тех пор с удовольствием мочит копов в своих фильмах. Всего в его фильмографии их около сот-

ни, но больше всего он преуспел в жанре художественного порно. Был продюсером «Империи страсти» Нагисы Осимы. Сам как режиссер участвовал в престижных международных фестивалях с фильмами, в которых причудливо соединились секс, насилие и политика: например, в картине «Тайны за стеной» герой совокупляется с проституткой под портретом Сталина.

Однажды Кодзи Вакамацу снял заказное кино о палестинских партизанах, после чего его объявили террористом, и он стал невыездным из Японии. Зато своих дочерей он вывез сначала на учебу в США, а потом, чтобы «компенсировать вред» от этой учебы, отправил в Бейрут к партизанам. Режиссер также воспел подвиги японской левацкой Красной Армии, в рядах которой тоже успел побывать: посвященный ей фильм два года назад участвовал в программе Берлинале. Но помимо экзотических подробностей личной биографии Кодзи Вакамацу на протяжении десятилетий привлекают к себе внимание его поиски авангардного киноязыка — что наряду с политической ангажированностью и склонностью к сарказму сближает его с Годаром и Макавеевым.

«Гусеница», в отличие от предыдущих политических опусов Кодзи Вакамацу, построена просто, почти плакатно. Сатирический памфлет на сей раз не утоплен в сложной коллажной структуре, а сконцентрирован в лаконичном сюжете, который сам по себе является метафорой. Вкрапления хроники, звучащей по радио милитаристской пропаганды, и поясняющие титры призваны не столько манифестировать левоавангардный стиль фильма, сколько служить целям просвещения и воспитания молодой аудитории, которая не очень-то хорошо представляет с кем, собственно, и когда, не говоря уже о том *как*, воевала в прошлом веке Япония.

Художественная образность фильма строится преимущественно не на основе монтажа изображений (хотя именно в нем Кодзи Вакамацу давно набил руку), а на фундаменте камерного мизансценирования и актерской игры. Именно здесь режиссер ставит перед собой наиболее трудные задачи, которые решает с виртуозностью мэтра. Играющая жену Синобу Терадзима, награжденная Серебряным медведем за эту роль, несет на себе отблеск классической японской школы, сформировавшейся еще во времена немого кино. Но подлинным героем следует признать Симу Ониси, который сыграл практически невозможную роль человека без рук, без ног, без языка и почти без лица, способного только плеваться и совокупляться. Зрелище, конечно, не для слабонервных и весьма идиосинкразическое. Ну извините, таков Кодзи Вакамацу, неисправимый анархист и секс-террорист.

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Life is beautiful

«Выход через магазин подарков», представленный как «фильм Бэнкси» (A Banksy film), сразу стал сенсацией фестиваля в Санденсе и аутсайдером программы 60-го Берлинале.

Самого Бэнкси никто не видел, но о нем, так или иначе, слышали все. Он начинал как граффитист, возможно, из Бристоля; вынужден был скрываться от полиции; инкогнито превратил в бренд. «Выход через магазин подарков» — это не только своеобразная исповедь режиссера-дебютанта о том, как из уличного вандала он превратился в одного из самых коммерческих и парадоксальных художников современности. Но еще и пронзительное, снятое с немыслимым драйвом путешествие в зазеркалье стрит-арта. Настоящая история таинственного движения с его звездами в главных ролях. История, в которой весь мир представляет собой театр, музей, супермаркет — площадку для экспериментов неуловимых физически, но, как в случае Бэнкси, узнаваемых по работам блестящих художников-концептуалистов. История, в которой за изнанкой обыденности проступает иная реальность — тотального, агонизирующего в финальных всполохах постмодерна искусства.

Снятый в псевдодокументальной манере, «Выход...» содержит в себе массу загадок. Неясно, какие персонажи и события вымышлены, а какие существовали в действительности. Хотя, судя по замыслу автора, не так уж это и важно. Вновь и вновь используя «банальное», Бэнкси словно раз и навсегда его отчуждает.

Повествование в мокьюментари — видеоавтопортрете Бэнкси — поочередно ведется от лица нескольких персонажей. Жонглируя масками, режиссер, тем не менее, ни разу не сбивается с почти джазового рит-

«Выход через магазин подарков»
(Exit through the gift shop)
Автор фильма **Бэнкси**
В фильме участвуют: **Шепард Фейри, Тьерри Гуэтта, Space Invader**
Paranoid Pictures
США — Великобритания
2010

ма стилизованного рассказа. Сначала главным героем сюжета является некий Тьерри Гуэтта — владелец магазина сэконд-хэнда из Лос-Анджелеса. На домашнюю камеру он без устали снимает все, на что она способна. Семейные будни, случайные уличные прогулки, обрывки фраз из разрозненных разговоров. Пока однажды после встречи с кузеном-граффитистом (Space Invader) не оказывается в центре самой, по словам ее адептов, мощнейшей после панка, но скрытой от чужих глаз субкультуры. Общается Тьерри и с блистательным Шепардом Фейри — современным американским художником и дизайнером, прославившимся благодаря портрету Барака Обамы в стиле поп-арт «Норе» (Надежда). Фильм прорезан интервью. Наконец странноватый документалист Тьерри знакомится с Бэнкси. На экране лицо художника затемнено, скрыто под капюшоном. Тьерри неотступно следует за кумиром. Так в «Выходе...» появляются кадры создания трафаретов для граффити (ноу-хау художника) в его мастерской. Ряд эпатажных акций: «убитая» секирой легендарная английская телефонная будка, банкноты с изображением принцессы Дианы вместо королевы Елизаветы, чучело узника Гуантанамо в Диснейленде. Словно герой комикса, невидимка Бэнкси провоцирует, безжалостно атакует стереотипы да и само пространство вполне материального мира.

Оригинальность «Выхода...», как и метода Бэнкси, состоит в том, каким образом в аттракционной вселенной стрит-арта траченые временем смыслы обретают новые толкования и тут же снова предаются забвению. Бэнкси ловко использует в своих целях эффект сопричастности зрителя запретным акциям граффитиста. Художник то опосредует эту оптическую дистанцию восприятия в интервью с лидерами движения, то вовсе дематериализует ее в «прямых включениях» с места событий.

Адреналин изначально заложен в возможности быть пойманным, разоблаченным в процессе создания не менее — в данном случае — эфемерных произведений. Ведь по сути граффити — уникально, существует «здесь и сейчас» или пока его не сотрут. Бэнкси не столько эпатирует процесс — непосредственный акт творения, — сколько с неистовой энергией демифологизирует сам страх перед разоблачением в эпоху тотальных табу. «Банальное» не оставляет ощутимых следов, оно повсюду, его можно почувствовать, но ухватить суть невозможно. Оно проступает из небытия при условии отказа от права и потребности в интерпретации. Однако и эти расхожие сентенции Бэнкси тут же подвергает сомнению.

В сложной сюжетной конструкции режиссер на все лады высмеивает то бесхитростное обстоятельство, что уличное искусство как раз и обретает жизнь в документации. Сначала в качестве сценариста Бэнкси заявляет, что цены на его работы баснословно возросли, но ведь стрит-арт задумывался не ради денег, поэтому и нужен был фильм. Затем превращает в мистификацию процесс его создания, когда в «Выходе...» появляется трейлер к «несуществующей» ленте Тьерри Гуэтты. На сей раз уже в качестве героя «Выхода...» Бэнкси вспоминает о том, что другой персонаж мокьюментари — Тьерри — является обладателем бесчисленного количества редких пленок, и предлагает ему смонтировать из них фильм. «Псевдодокументалист» по кусочкам собирает свой безумный опус из хаотичных, бессвязных фрагментов под названием Life remote control. После просмотра этого коллажа Бэнкси советует видеоманьяку отложить камеру и самому стать художником.

Зрителя не оставляет вопрос: кому же на самом деле принадлежит вся эта бесценная хроника «Выхода...»? Тьерри или все-таки Бэнкси? Известно, что все акции звездного граффитиста всегда тщательно документировались, многие из них выложены в Интернете. Существовал ли на самом деле этот диковатый увалень — документалист Тьерри, или он лишь одна из ипостасей Бэнкси-режиссера, выдуманный от начала и до конца персонаж? Насколько сегодня бесспорное, то есть конкретное, авторство того или иного художест-

венного произведения имеет значение, или в эстетике тотального «супермаркета» ценность представляет только товар?

Конечно, за каждой клеточкой, каждым кадром «Выхода...» стоит именно Бэнкси. Хотя кто знает наверняка? Просмотр этой ленты на Берлинале предваряло шутовское видеообращение Бэнкси к зрителям фестиваля из своего дома в Англии, в котором он заявил, что пока не дошел до середины, во-

«Выход через магазин подарков»

обще не осознавал, что снимает фильм. Но снял один из самых «правдивых», без особого плана или сценария, фильмов. И просил не ждать от него слишком многого.

Повествование в «Выходе...» раскладывается на две почти равные части. Сначала Тьерри снимает граффитистов и среди них Бэнкси. Затем он становится художником, которого снимает режиссер «Выхода...», а именно Бэнкси. Теперь объектив «документальной» камеры наведен на арт-маньяка Тьерри, придумавшего себе псевдоним Mr. Brainwash. Тьерри подражает живописной манере Энди Уорхола, Джексона Поллока и других важных персонажей. Вкладывает все свои сбережения в подготовку двухсот работ для грандиозной выставки в Лос-Анджелесе под названием «Жизнь прекрасна» (Live is beautiful). Толпы зрителей простаивают в очереди у входа на вернисаж, который вскоре становится важнейшим событием года. В Интернете и по сей день можно найти массу упоминаний и ссылок на эту выставку. Создается впечатление, не без участия Бэнкси, что на материале биографии Тьерри он рефлексирует разные амплуа собственного образа в качестве режиссера-дебютанта и состоявшегося в медийную эру художника.

Во второй части истории Бэнкси позиционирует себя уже в качестве вполне реального персонажа, однако теперь окружающий мир виртуализируется до «нарисованного» пространства самого отвязного комикса. В этой вселенной современного медийного искусства фейк востребован не меньше оригинала, элитарность синонимична трэшу, все давно уже пишется с приставкой поп. Все становится тривиальным, даже если таковым не является.

В кульминационном повороте интриги — смены ролей субъекта и объекта рассказа — Бэнкси формулирует свою веру, основанную на безапелляционной убежденности в том, что содержание уже давно расслоилось на множество слухов и рассеялось в искаженных интерпретациях. Однознач-

ность настолько враждебна, насколько притягательна жажда скандала, сенсаций.

Бэнкси спекулирует на собственной неуязвимости — его, повторю, никто не видел — и на уязвимости современного общества потребления. Усмехается над легкостью создания бренда из воздуха и над самим воздухом повсеместной банальности. Во всех своих проявлениях он действует как арт-террорист: беззастенчиво вторгается в обыденность, оставляет в ней узнаваемые по манере исполнения граффити — следы своего повсеместного фактического присутствия. И тут же паразитирует на негласных правилах теневой субкультуры — подрывает, утверждая (или наоборот) авторитет автора, — в постуорхоловскую эпоху. Он снимает мокьюментари в тот момент, когда игровая среда провоцирует пересмотр самих принципов пресловутой «документальности». А в итоге все больше тяготеет к статусу сверхдокумента, который проявляет сырую и при этом киногеничную реальность в как будто анонимной режиссуре.

Неиссякаемая энергия Бэнкси, его талант заключены в чуткости к самой материи актуального искусства, вне зависимости от той или иной пластической формы, от вида или жанра, пространства и времени. «Выход...» — лишь часть этого неподражаемого широкомасштабного эксперимента над действительностью. В отличие от герметичного байопика «Баския» Джулиана Шнабеля, в котором главный герой создал феерическую карьеру от уличного проходимца граффитиста до соавтора Энди Уорхола, Бэнкси снял фильм, чарующий неоднозначностью «причинно-следственных» связей. Подобно тому как Тьерри подражает поп-арту, русские художники из группы «Синие носы» снимают скандальную фотографию «Эра милосердия», инспирированную знаменитым граффити Бэнкси с изображением двух целующихся полисменов. Многие произведения художника заряжены бескомпромиссным социальным подтекстом. Их острота всегда основана на парадоксе — хлестком юморе — как основном «оружии» работы Бэнкси со злободневными смыслами. Например, безмятежные сценки на стене безопасности, разделяющей Палестину и Израиль, в которых дети играют на фоне лазурного неба.

Возможно, именно благодаря английской эксцентричности Бэнкси все-таки провоцирует зрителя улыбнуться. Во время кинофестиваля в Санденсе в Парк-сити были обнаружены два граффити, приписываемые Бэнкси. Одно из них красовалось на стене жилого дома. Хозяин тут же его закрасил, а ведь мог бы озолотиться.

В финале «Выхода...» Бэнкси заявил, что больше никогда и никому не будет помогать снимать фильм об уличном искусстве. А Тьерри подытожил: «Многие обвиняют меня, что я суечусь, как кролик. Я же говорю: «Подождите до конца жизни, и посмотрим, кто из нас кролик, а кто — черепаха».

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Меланхолический бурлеск

Новый фильм Сильвена Шоме ждали с нетерпением. Его короткометражная черная комедия «Старая дама и голуби», номинировавшаяся на «Оскар» и «Сезар», — изысканно выписанная игра-перевертыш. В ней голодный полицейский переодевается голубем, кормится из рук почтенной и милосердной Дамы, даже не предполагая, зачем она откармливает голубей... Потом был невероятный для европейского мультКино головокружительный успех фильма «Трио из Бельвиля». Шоме заявил собственный, внятной лепки, стиль: рукотворное изображение растушевывает конкретику американской гэговой анимации; ретроностальгия снижена гримасой иронии; классический нуар подернут слезой откровенной сентиментальности; меланхолия маскирует острые углы пародии; шарж не уплощается до карикатуры. Вместо диалогов — партитура звуков, перкуссий, восклицаний, музыкальных фраз. Все вместе выглядит восхитительно изобретательным джем-сейшном, разыгранным отвязанными от устоев жанрового «анимакино» европейскими художниками. Бабуля, воспитывающая чемпиона «Тур де Франс», мафиозные гангстеры, страдающая ожирением статуя Свободы с бигмаком в руке. Упоительные старушенции, пришелицы из мюзик-холла 30-х, пожирательницы лягушатины, отбивая чечетку, напевают въедливый, неразборчивый шлягер.

Канн аплодировал фильму стоя. Казалось, Шоме нащупал собственную золотую жилу. И опять свернул с проторенной дороги. Судьбу нового фильма решила его давняя привязанность к кинематографу иконы французской комедии Жака Тати. Любовь эту можно обнаружить и в «Трио из Бельвиля», где герой —

«Иллюзионист» ***(The Illusionist)***

Авторы сценария **Сильвен Шоме, Жак Тати**
Режиссер **Сильвен Шоме**
Художник **Бьярне Хансен**
Аниматоры **Жюльен Биза, Лоран Кирхер, Хан Жин Куант Льян-Чо, Грег Мэевейринг, Пьер Перифель, Ксавье Рамонед**
Django Films, CineB, Pathé Pictures International
Великобритания — Франция
2010

неумелый велосипедист (его прототип — угловатый почтальон Юло Тати), вокруг которого авторы и накручивают километры невероятных событий. А когда Шоме решил использовать в «Трио...» фрагмент из «Праздничного дня» Тати, он встретился с дочерью знаменитого режиссера и мима. Софи Татищефф показала Шоме непоставленный сценарий отца, написанный в 1956 году для игрового кино. Это Софи прозорливо предположила: если кто-то и имеет право интерпретировать этот сценарий на экране, то лишь «одушевители». Не играть же Тати другому актеру! Шоме сможет не только вдохнуть жизнь в написанную великим комиком личную историю — он одушевит, вернет экрану самого Тати.

Итак, анимация стала медиумом между кинематографом Тати и современным экраном.

Жак Тати (приятно думать, что среди предков знаменитого француза и режиссера русские аристократы) — один из последних могикан комического мирового кино. Годар лучше прочих разгадал конфликтное существо его стиля: при внешней суетливости, эксцентричности — ощущение замедленного действия: ностальгическая музыка, пронзительная лиричность.

В развитие традиций великой «комической» Тати создал маску на все времена. Его господин Юло — долговязый недотепа, застенчивый, старомодный, с дергающейся походкой, с прокуренной трубкой в зубах. По сути, гиперактивный интеллигент, страдающий жаждой помогать людям в «особо крупных размерах». Персонаж, знакомый по точным описаниям доктора Чехова. «Иллюзионист» продолжает историю и бурлескного «Праздничного дня», и «Каникул господина Юло». Просто на время нового фильма Юло превратился в фокусника. Но задача героя осталась неизменной — очеловечить («одушевить») урбанистические, унифицированные пространства Европы, вернуть «потерянный рай» дегуманизированному обществу — чем не работа для аниматоров?

Продолжая идеи Тати, который упорно сопротивляется ползучему единообразию, плотной сетью накрывающему полифонический мир, Шоме подчеркивает в своей картине разные лики прежней Европы. «...Теперь везде стоят одни и те же стулья, — сокрушался Тати. — Вы заходите в закусочную на Елисейских полях, и кажется, что сейчас объявят о прибытии рейса под номером таким-то». Шоме не просто придает индивидуальность каждому городу. Каждое новое место его истории обладает собственной колористической гаммой. Париж — мягкие сиренево-серовато-розовые тона, Лион — палитра темнеет, приближаясь к блеклому бордо, Лондон — преобладание серо-бежевых оттенков, Шотландия — коричневатая с проблесками зелени. Кульминация цветовой партитуры — волшебный Эдинбург, средневековый рыцарский город с переливающимся радугой волшебным вечерним светом. Теплая охра света керосиновой лампы — мы уже в шотландском рыбачьем поселке. Шоме и внутри кадра монтирует цвет. Стены могут быть черно-белыми, цвет концентрируется в центре экрана, притягивая внимание к персонажам. Весь фильм — движение. Плывет корабль, несется поезд, по волнам прыгает катер.

1959 год. Занавес никак не открывается. Сломался механизм. Перед занавесом в луче света герой. Длинные руки торчат из рукавов. Из-под коротких брюк выглядывают носки кричащих цветов. Этот несуразный господин и есть господин Иллюзионист, продолжение маски Юло: благороднейший добряк, скромный эксцентрик, неприспособленный к жизни. К тому же обладатель вымирающей профессии. Кому сегодня нужны старомодные фокусники, развлекающие со средневековой эпохи ярмарочную толпу! Пришло время рок-н-ролла! Юло-Тати терпеливо ждет своего выхода, пока на сцене царит рок-группа Britoons. Солист поет: лежа, прыгая, сидя, ползая по сцене. Толпа визжит от восторга и обожания. Когда настанет черед Иллюзиониста — в зале останется лишь старушка с внуком (привет от «Трио из Бельвиля»)...

Лишенный ангажемента Иллюзионист продолжает добросовестно удивлять достопочтенную публику в заброшенных театриках, на домашних вечеринках, в барах, кафе. Его фирменный номер — с жирным кроликом, которого он вытаскивает за уши из цилиндра. За кулисами кролик убегает, приходится ловить его сачком. Главное, чтобы кролика не сварили вечно голодные артисты! Шоме непривычно нежен, трогателен до наивности, старается не расплескать атмосферу немого кино. В самом начале он дает старинный титр Pathé, расцвечивает экран вывесками Olimpia, Lido, Bobeno chanson, усиливая сценические и кинематографические токи этой истории.

Однажды, во время скромных гастролей по Шотландии, в пабе на западном шотландском острове Юло встречает Элис. Наивную деревенскую девушку, по-детски верящую в чудеса. Чудеса действительно приходят. Электричество, например. Первым номером вечерней программы в деревенском клубе — лампочка. Она зажигается. О! Публика аплодирует. Сначала электричество, потом музыка, танцы и фокусы. Юло старается не отставать от прогресса: достает горящую лампочку изо рта. Браво! Но к чему фокусник... если есть выключатель. И зачем музыканты — вот уже тащат музыкальный автомат. Шоме усиливает мысль Тати о невозвратных потерях, которые несет человечеству прогресс. Много написано о «ретроградстве» режиссера, противящегося натиску машинерии, выверенной геометрии индустриального общества. «Я не против комфорта и прогресса, — возражал Тати. — Я против без-

«Иллюзионист»

душия в человеческих отношениях. Мы не должны превращаться в рабов вещей...»

Есть еще одна особенность, более всего притянувшая аниматора Шоме. Тати интересует все и ничего: «Травинка, воздушный змей, дети, маленький старичок, что угодно, всё, что одновременно реально, странно и очаровательно». Осознанно или нет, но эта формула стала ключевой в работе над фильмом. Воздух подлинной анимации — в подробностях.

...Рулевой катера в развевающейся до неприличия юбке-шотландке.

...Во дворе паба перину набивают перьями. Порыв ветра раздувает перья вьюгой. «Ого, — смотрит Элис в окно, — метель летом». Внизу уже перья подбирают — снова зеленое лето.

...Башмаки у Элис раздолбанные, а в витрине — красные сказочные башмачки. Юло купит их, подсунет под кровать девушке. Чудо? Она примеряет их, поджимая палец в чулке с дыркой.

Шоме насыщает пространство фильма выразительными персонажами: одинокий Чревовещатель со своей куклой Щелкунчиком. Изломанная певица, принимающая формы стойки микрофона, скачущие по ступенькам отеля клерки, крошечный портье, умещающийся под прилавком. Аниматоры придумывают для них судьбы, которые пунктиром прошивают фильм. Так, голодающего Чревовещателя из петли вытащит... тарелка с супом, а его Щелкунчик останется пылиться в витрине антикварной лавки с ценником «3 евро».

Это история об одиночестве Артиста. Юло — бродяга без определенного места жительства. Якорь в уютной гавани с супом и милой Элис — лишь его временное пристанище.

Это история о безвозвратно истекающих временах, о натиске интертейнмента.

Душевное ретро поздних 50-х наполняет легкие фильма. Архитектура. Мода. Авто. Телевизоры в витринах. Бурлеск «Великого немого» переосмыслен, аранжирован тихой меланхолией. Здесь, как и в «Трио...», нет диалогов, лишь фразы и междометия, вздохи, восклицания, всхлипы, шорох шин и шум моря.

Сюжет фильма балансирует по ускользающей грани: фокус-магия-чудо. Из родственных анимации понятий Шоме выбирает «иллюзию». Во-первых, онтологически связанную с кинематографом. Кроме того, «иллюзия» от латинского illusio — заблуждение, обман. Искусство для тех, кто сам обманываться рад. Иллюзионист старается соответствовать представлениям Элис о настоящем волшебнике. Он — Гудвин, создающий для своей выдуманной принцессы (Элис — Алиса) мир в изумрудных тонах. Он осуществляет ее мечты о дорогих нарядах, беззаботной чудесной жизни. Для воспроизведения этих самых «чудес» работает ночами в гараже, жонглирует в витрине лифчиками — лишь бы удивить ее еще одним «волшебством». Может, желание не разочаровать и есть влюбленность. Когда же Элис из деревенской Золушки превратится в городскую модницу и, встретив сверстника, уйдет с ним, Юло останется наедине со своей «иллюзией». Как пояснит нам словарь, это понятие — «искаженное восприятие реально существующего объекта или явления». В общем, весьма распространенное явление.

Выходит, вовсе не растворившаяся в городской жизни Элис, а неприкаянный Иллюзионист вообразил себе чудо, возможность «правдивого волшебства» в одной отдельно взятой судьбе.

В «Трио...» запутанная история просто рассказана. В «Иллюзионисте» за обманчивой простотой, кристально чистой грустью и показательным наивом — сложные размышления о взаимоотношениях с реальным миром.

Что касается жанра, то даже в сравнении с фильмами Тати Шоме снял не совсем комедию, скорее печальную притчу. Рассказывают, что сценарий «Иллюзиониста» был попыткой искупления вины Тати за отказ от своей старшей дочери. Оттого и записан сценарий (в соавторстве со сценаристом

Жан-Клодом Каррьером) в виде личного письма к дочери. Вот откуда эта сквозная печаль...

Для Шоме «Иллюзионист» — ностальгическая дань памяти волшебнику Тати. Одной из узловых сцен стала встреча в темном кинозале Тати нарисованного и Тати на экране кинотеатра. Они не могли не встретиться.

Шоме сохранил основные качества своего стиля — рукотворный теплый, живой рисунок, который не способна воссоздать никакая навороченная «платформа». Затейливая 2D графика облачается в изысканный винтаж. Режиссер стилизует кино под Диснея 60-х. Он убежден, что подлинную историю анимационного персонажа можно рассказать лишь с карандашом в руке. Плюс прозрачная акварель, размывающая плотную фактуру в туман ностальгии. Компьютер лишь помогает уточнить изображение, придать в нужных местах реалистичность (как в сцене на воде).

На этом фильме работа с аниматорами носила эксклюзивный характер. Каждый из одушевителей вел от начала до конца свою роль, свой характер — как это бывает в игровом кино. Например, Лоран Кирхер был главным аниматором на характере Тати, «играл» своего героя под чутким руководством Шоме от начала до финального кадра, в котором одинокий Юло с высокого зеленого холма смотрит на населенный «муравейник» — Эдинбург. Кирхер работал и на «Трио...». Прежде чем одушевлять Тати, он долго изучал все его фильмы, «записывая» характерные движения, мимику. Надо заметить, Тати — профессиональный мим — здорово ему в этом помогал. Хотя лицо актера практически лишено мимической игры, его движения и жесты были чрезвычайно красноречивы. Вторая сложность заключалась в том, что Тати, как известно, в отличие от Чаплина, сам не делал смешные трюки, они происходили будто бы случайно вокруг него и помимо его воли. Можно сказать, что сам Тати работал как аниматор: снимая кино на старомодную 70-*мм* пленку, он до бесконечности «вылизывал» каждый кадр.

Не чудо ли — сочиненный Тати более полувека назад «Иллюзионист» на нынешнем экране? Как и прежде, Тати противостоит напирающей диктатуре технологической унификации. В репертуарах кинотеатров рукодельный фильм с «участием» Тати конкурирует с высокотехнологичным 3D. А ведь он прав: маги выходят из моды, на смену им, как любит повторять Кшиштоф Занусси, пришли капралы. Вот и ностальгируем в очередной лилипутской эпохе по гулливерам; нас размалывают жернова тотальной механики, и больше нет донкихотов, ей противостоящих.

К О М М Е Н Т А Р И И

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Несколько слов о чувстве патриотизма

Иногда приходится чувствовать пафос. Что пафос пришел, узнаешь по какому-то невнятному внутреннему движению. Как будто внутри начинает шевелиться кто-то без глаз и рта. Стоишь в каком-нибудь таком месте, специально отведенном под пафос, например на Красной площади, и пытаешься установить с этим безглазым и безротым контакт. А он, естественно, на контакт не идет. Не то чтобы не хочет, не может просто. То есть по-человечески, словами с ним не получается. Тогда начинаешь пытаться как-то тактильно. То есть метафорически. Но он все равно брыкается, в руки не идет.

И дело даже не в том, чтобы ему что-то сказать. А как-то любопытно узнать, что он тебе сказать хочет. Или оно? Не знаю. Но этому бедному безротому там внутри плохо. Одиноко ему.

И похоже, оно только для того и существует, чтобы чувствовать чудовищное какое-то одиночество маленького дитяти, у которого мамы то ли не стало, то ли и не было никогда.

Помните, как Армстронг поет: иногда я чувствую себя как дитя без мамы. Такой огромный черный дядька страшным голосом жалостно так поет про дитя. И будь ты черным страшным дядькой или глянцевой красавицей, чей смех, как серебряная свирель, все равно придется иногда это почувствовать — ужасную жалость к чему-то ускользающему, несбывшемуся, невозможному...

Но я хотела про пафос. Про то, как ходила в Государственную думу. Ходила я туда по вполне уважительной надобности — поговорить надо было с одним депутатом, довольно известным. Дело было в государственном масштабе не очень крупное. Но как раз такого размера, чтобы секретарша могла заказать пропуск и меня пустили внутрь.

Надобность надобностью, только все, кто приходит в Государственную думу, тут же становятся ходоками. Как будто время немножко поворачивается не в ту сторону и ты уже не здесь и не сейчас, а где-то в непонятном месте. И от этой перемены положения безротому внутри тебя почему-то становится приятно, томительно сладко, что ли. Сразу начинает шевелиться. И ты вместе с ним. Вертеть по сторонам головой начинаешь и чувствовать что-то родное, как будто знакомое. Как будто нужно что-то такое сделать, ну поклониться земно, что ли.

На первом этаже Государственной думы девушки стоят в народных костюмах — похожие на постаревший ансамбль «Березка», нарумяненные по-свекольному. В теремах стоят и валенки с медом продают. Скучно им. Все мимо проходят и только глазами смотрят и дивятся — ну надо же, валенки. Хорошие валенки, первый сорт. Чего не берут? А мед? И липовый, и гречишный, и клеверный — и какой хочешь. Чего не берут?

Иду я мимо девушек в кокошниках, смотрю во все глаза и вижу, что остальные точно так же идут — им поклониться хочется земно и за бороду себя схватить, а они с этим борются и просто так идут, как будто все хорошо и они здесь по делам. Но я-то вижу.

Вокруг дорожки ковровые, занавески парчовые, диваны бархатные, пузатые. Где-то это уже было. Да у Пушкина и было. Помните, в «Истории пугачевского бунта». Пугачев с армией стоял в деревеньке под Оренбургом. Жил, понятно, не где-нибудь, а в царской избе — Петр III все-таки. Изба была обычная, только изнутри обклеенная серебряной бумажкой, в какую чай заворачивали.

В Государственной думе, конечно, побогаче будет, но похоже.

А пока я мимо девушек с валенками, мимо диванов штофных иду, безглазый и безротый внутри шевелится радостно и мычит, и ты не знаешь, как с этим быть, потому что не кланяться же земно на самом деле.

Восхожу на лестницы, открываю государственные двери и чувствую трепет. А еще чувствую, что очень замуж хочется за этих мужиков, которые мне навстречу идут. Стыдно признаться, вроде бы и девушка приличная, журналист, образованная. Но ведь таких мужиков всю жизнь ищи — не найдешь. Безглазый и безротый внутри так и забьется, затрепещет, как такой мужик мимо пройдет. Все в костюмах, в галстуках. Идут важные, животом вперед. Сразу понятно, что мужик крепкий, хозяйственный, всё в семью, а если и пьет, то умеренно.

А женщины в Государственной думе какие? Нет уже таких в других местах, нету. А здесь как на подбор все в юбках рюмочкой, в глухих белых блузочках, никаких тебе вырезов до пупа, на груди жабо, а под горлышком брошка. Идет павой, попу отставит, к груди папку прижмет, ноги на шпильках, чуть-чуть совсем косолапые. Так и ходят вокруг: мужики животом вперед, а женщины попами назад. И я иду среди них со своим безглазым внутри — худая, усталая, в брюках от «Зары» и свитере из «Беннетона». Всю ночь работала, а значит, под глазами синяки, и никакого жабо. И я понимаю, что безглазому плохо от этого «Беннетона» и работы по ночам и хочется ему сюда, на родину родную, теплую, полевую, крестьянскую, пугачевскую. Я его не пускаю, говорю: «Сиди тихо, не позорь меня», а он, бедняга, хочет. И от всего этого шевеления внутри и сумасшедшего дома снаружи так щекотно становится. И уже мне, а не безротому хочется хохотать во весь голос и падать на эти ковровые дорожки и кричать: «Да вы что, с ума сошли, разве это моя родина?»

Только безротый внутри меня бьется и как будто говорит вовсе без голоса: «Дура ты, это же она и есть, родина, давай сольемся, растворимся, вспомним, как с горок катались на салазках, как груши воровали в соседском саду».

Меня уже и в кабинет привели. Вот и диваны, и кресла, и ковры, и столики, инкрустированные ценными породами дерева, и занавески штофные, и стол, как аэродром. Только где же депутат? Я его даже в лицо знаю — специально в Интернете посмотрела, чтобы не обознаться, не оконфузиться.

Оконфузилась. Сидит мой депутат за столом прямо передо мной, а я и не вижу. Стол большой, а депутат маленький-маленький, только усы торчат.

Я ему говорю: «Здравствуйте, я к вам по поводу рыбы». А он мне в ответ говорит: «Знаю, знаю, только опоздали вы на пять минут, я с вами хотел десять минут говорить, а теперь только пять буду».

Ну, в общем, поговорили. Решили, что нечего нашу рыбу в нашей воде ловить, а потом продавать неизвестно куда. Наша рыба. Вот пусть и лежит на наших прилавках.

Ой, не ошиблось девичье сердечко. Толковый мужик этот депутат — всё в семью. С таким не пропадешь.

Вышла из кабинета в смятении. «А чегой-то вы, Бальзаминов, на забор залезли? Это я от чувств-с». Был бы забор, залезла.

Но не было забора. Был буфет. А в буфете все как положено: салат оливье по десять рублей, бутерброды с сырокопченой колбаской тоже по десять, семужка и пирожные «Мокко», какие мама мне в детстве в театральных буфетах покупала. Ну, тут уж мой безглазый твердо мне сказал: «Я отсюда без семужки не уйду». И я, стыдно признаться, с ним согласилась. Достала из кошелька сто рублей и купила всего: и «Мокко», и колбаски сырокопченой, и, конечно, семужки. Семужка хоть и норвежская, но мы с депутатом жизнь за нее кладем.

Купила всего, поставила на стол, половину заняла, но половина еще осталась.

Столы в Государственной думе тоже государственные — стоячие на высоких ножках. За такими не пожируешь. Только так, на бегу, между заседаниями столпиться и подумать о судьбах. Такой стол на одного себя не закажешь. Демократия и равноправие. Любой может подойти и пристроиться, если место есть. А у меня как раз было.

Пристроился молодой и аккуратный. Волосы ровненько подстрижены, свитер чистенький, рубашечка. Даже галстук есть. Одна беда — живота еще нет, не тот почет, значит. Стоит рядом, кушает свою колбаску. А меня смех разбирает. Да и не смех уже, а просто хохот. Только странный какой-то, грустный хохот. «Вы, — говорю, — здесь работаете?» И он мне так важно отвечает, с гордостью: «Я советник депутата. А что?» «Да нет, — говорю, — ничего. Нравится ли вам здесь?» «Нравится, — отвечает, — очень». — И строго так брови поднимает: — А вам нет?» Я руками замахала: «Что вы, что вы, нравится, очень нравится. Мне, вообще, Некрасов нравится. Помните, как это у него:

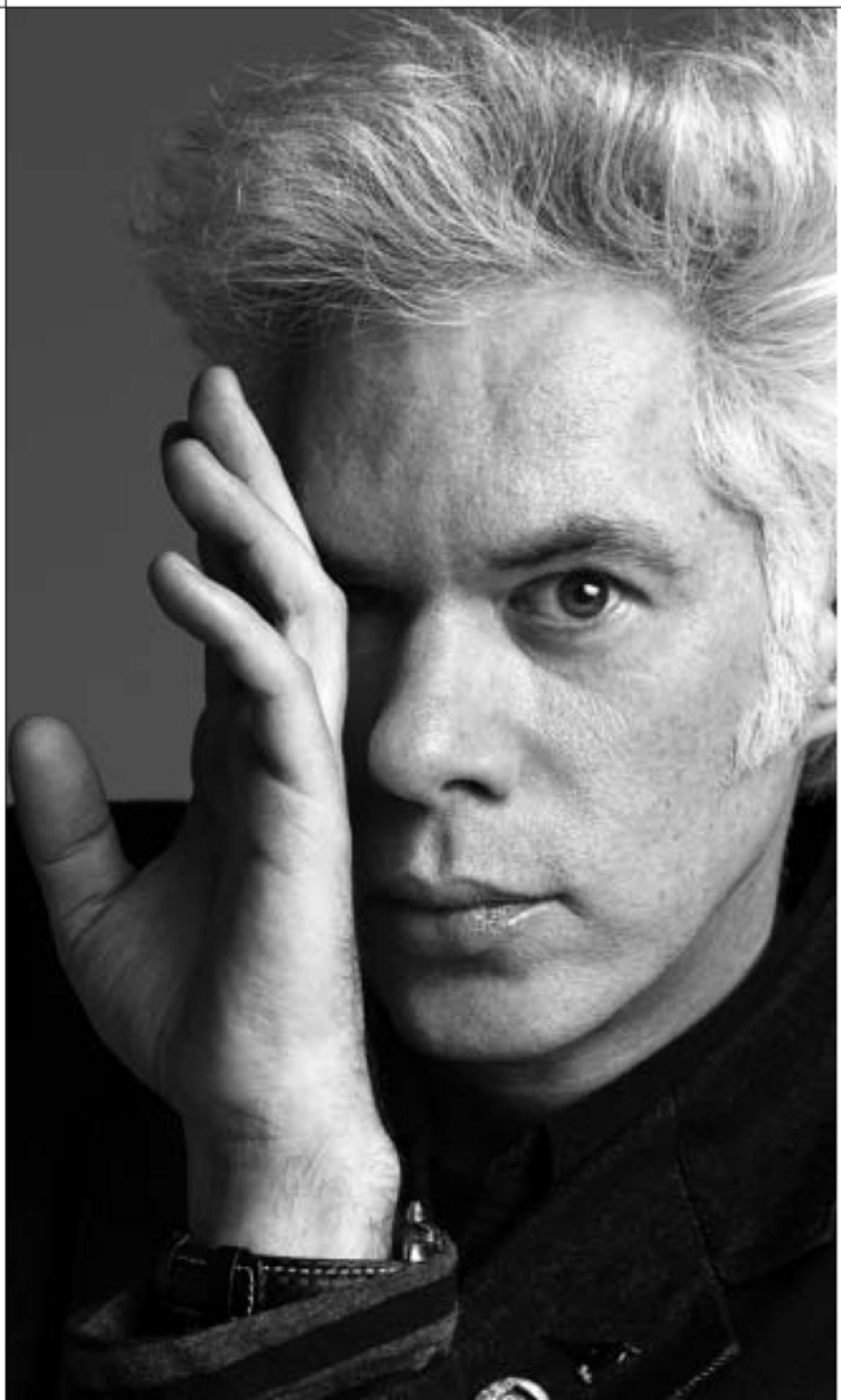
В столицах шум, гремят витии,
Кипит словесная война.
А там, во глубине России, —
Там вековая тишина...

Ну и так далее».

Молодой и аккуратный посмотрел на меня как-то боком, бросил свою колбаску недоеденную, губы нервно так вытер и вдруг говорит шепотом: «Знаете, а ведь вы совершенно правы». И убежал.

Вышла я из Государственной думы, пошла по Тверской улице. А внутри мой безглазый горькими заливается слезами, кричит безротый криком немым. Плохо ему бедному, облепленному пирожным «Мокко», норвежской семужкой и солеными огурцами из салата оливье. И мне вместе с ним плохо. Потому что нет у меня моей родины родной и даже чистая славянская кровь от этого не спасает. Не могу я ее найти ни в ковровых дорожках, ни в думских буфетах, ни даже на Красной площади. И никакие салазки, никакие соседские груши меня не спасут от этого ужаса безродности, идущего на меня животом вперед.

И М Е Н А



Джим Джармуш

БОРИС ЛОКШИН

Предел контроля Джима Джармуша

— Вот вам тема, — сказал ему Чарский, — поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением. Глаза итальянца засверкали, он взял несколько аккордов, гордо поднял голову, и пылкие строфы, выражение мгновенного чувства, стройно излетели из уст его...

Пушкин «Египетские ночи»

Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу.

Апостол Павел «Послание к коринфянам»

Парадокс Импровизатора

Парадокс Импровизатора в «Египетских ночах» заключается в том, что его вдохновение не просто управляется толпой, а без толпы, без зрителей оно вообще не существует. В известном смысле Импровизатор только выполняет внешнюю команду. Тема должна быть задана. В пределах его контроля.

В «Пределе контроля» Джармуша Импровизатор — это Одиночка (персонаж Исаака де Банколе). А тему предлагает Креол: «La Vida No Vale Nado». Что означает: «Жизнь ничего не стоит». И в контрапункт к первой теме вторая: «Если кто-то думает, что он больше других, пусть сходит на кладбище. Там он увидит, что такое этот мир. Это всего лишь пригоршня праха». Интересно, что между всем миром и отдельной жизнью здесь ставится знак равенства. Твоя жизнь — это и есть весь мир. И она (он) ничего не стоит. Так что, в сущности, обе темы — это одно и то же утверждение.

«Используй свои умения и воображение. Все субъективно», — говорит Креол и передает Одиночке ключи и спичечный коробок с зашифрованным сообщением. Первый в цепочке из спичечных коробков. На самом деле он передает ему контроль. И задает изначальное направление движения: «башня, кафе». И промежуточную цель: «скрипка». Дальнейшее — импровизация.

Парадокс контроля

«Пределы контроля» — название эссе Уильяма Берроуза о языке как о тоталитарном контролирующем всё и вся инструменте. Согласно Берроузу, для любой формы контроля нужны слова. Этот механизм неотделим от слов. «Я живу с постоянной угрозой одержимости духом, с постоянной необходимостью избежать его, избежать контроля», — пишет Берроуз в одном из своих ранних

романов. Далее он объясняет, что для него писательство есть жизненная необходимость, так как это единственный известный ему способ защиты от некой внешней сущности, одержимостью которой Берроуз объяснял все то ужасное, что происходило в его жизни: свою наркотическую зависимость, убийство жены. Слова нужны ему, чтобы перехватить контроль.

Но сами слова должны прийти извне. Имровизатор перед началом сеанса несколько секунд словно прислушивается к одному ему слышному голосу. К Духу. И когда Дух заговорит в нем в полную силу, он становится медиумом, ретранслятором, передатчиком слов. Кто кого в этот момент контролирует?

В одном из своих интервью Джармуш говорил о том, что позаимствовал у Берроуза только название. На самом деле все гораздо сложнее. Он снял фильм об одержимом Импровизаторе. Назвал его так же, как названо эссе Берроуза о параноидальном страхе внешнего контроля, а эпиграфом к фильму поставил первые строчки из «Пьяного Корабля» Рембо — этому гимну Хаоса, торжеству внешней стихии, Духа. Есть пределы контроля художника над Духом, и есть границы контроля Духа над художником. На этой границе возникает нечто третье, возникает фильм, который можно смотреть как рефлексию о его собственном возникновении. О внешних импульсах и о попытках художника их приручить. Это такой же фильм о фильме, как феллиниевское «$8^1/_2$» или алленовский «Разбирая Гарри».

Вот пример: «Бриллианты — лучшие друзья девушки», — говорит Блондинка, передавая Одиночке спичечный коробок с бриллиантами. Бриллианты вроде бы нужны для продвижения сюжета. Но на самом деле подразумевается название фильма, из которого пришла цитата: «Джентльмены предпочитают блондинок». Таким образом Блондинка объясняет свое появление в фильме. И одновременно определяет следующий сюжетный ход: бриллианты предназначены для девушки из башни. Для особо непонятливых, на аль-

биноске Тилде Суинтон нелепый белый парик. Получается как бы блондинка в квадрате. Движение сюжета пришло извне, из фильма Хоукса с Мэрилин Монро. Но для его удержания режиссеру требуется постоянная рефлексия.

Импровизация только тогда и получается, когда приходит как бы извне. И в тоже время автор постоянно объясняет себе и зрителю, что откуда берется. Пьяный Корабль Рембо дрейфует по воле течения. Он полностью во власти внешней стихии. Но поэма Рембо — это слова, расставленные в идеальном порядке. Это торжество контроля. Его предел. Стекло и Зеркало.

Классический триллер Джона Бурмана «В упор» прекрасен и абсолютно бессмыслен. Сейчас это сверхэлегантное шестидесятническое кино воспринимается как пустой блестящий фантик от когда-то съеденной конфеты. Конфету, впрочем, ели многие и, видимо, не зря. Фильм этот оказал на Джармуша столь сильное влияние, что в честь него была названа продюсерская компания, специально созданная для съемок «Предела контроля». Главное, что было взято у Бурмана, — это палитра, визуальный материал. Наложения полупрозрачных взаимно отражающих плоскостей. Рамки в рамках. Системы обманных зеркал. Невозможность отделить отражение от подлинника. Замутненное, полуотражающее, полупрозрачное стекло как доминирующий мотив.

Приезжая на новое место, Одиночка меняет костюм. Цвет его костюма совпадает с цветовой гаммой, в которой снято каждое из трех мест действия. Мадрид — серебристо-голубой, Севилья — серебристо-песочная, Альмерия — серебристо-серая. Изображение, пропущенное через окрашенный стеклянный фильтр. Во всем присутствует зеркальная амальгама. В промежутках бесшумно проносящийся галлюцинаторный пейзаж за стеклом евроэкспресса. «Все меняется в зависимости от цвета стекла, через которое мы смотрим на мир», — говорит Мексиканец. И еще: «Иногда отражение в зеркале гораздо реальнее того, что оно отражает».

«Предел контроля»

«Я понимаю, как все устроено. Но субъективно», — объясняет Одиночка Американцу за секунду до того, как его задушить. Дело происходит в Альмерии, что по-русски означает просто «зеркало». Зеркало — это крайняя объективность. Оно отражает то, что есть. «Они носят зеркала на шеях и играют на скрипках, но с одной струной», — говорит Мексиканец. «Они» — это «объективная реальность», которая по определению одна. Поэтому только одна струна.

Стекло — символ субъективности. Оно никогда не бывает до конца прозрачным. Это — гладкая поверхность, через которую невозможно проникнуть. Как, впрочем, и зеркало. «Сквозь мутное стекло» — так назывался фильм Бергмана о сходящей с ума девушке, которая разговаривает с Богом через трещину в стене. Она живет на острове, и когда за ней прилетает вертолет скорой помощи, чтобы забрать ее в госпиталь на материк, она понимает, что Бог, с которым она разговаривала, оказался страшным пауком, спустившимся за ней с неба.

Безумие — это когда мы принимаем за конечную реальность то, что видится сквозь мутное стекло. И то, что отражается в зеркалах. Это потеря контроля, которая отдает тебя во власть страшных небесных чудовищ. Или во власть Бога. Который сам есть предел контроля. Где бы ни оказался Одиночка, над ним непременно кружится вертолет.

Художник выбирает материал, фактура которого помогает ему наилучшим образом раскрыть тему: жизнь ничего не стоит. Пока мы живы, мы видим как бы сквозь мутное стекло.

Королевский музей

Одиночка летит в Испанию. Пароль: «Говорите ли вы по-испански?» Ответ — отрицательный. Кстати, один литературный персонаж уверял, что Испания есть у каждого петуха и находится у него под перьями. Впрочем, Джармуш вряд ли читал Гоголя. В Мадриде Одиночка находит башню и кафе. И ничего не происходит. В башне обычная квартира, плейер с классической музыкой, уп-

ражнения на концентрацию. В уличном кафе Одиночка сидит над двумя чашками эспрессо. К нему никто не подходит.

На второй день ожидания он в дешевом ресторанчике получает подсказку извне. Перед ним стеклянная тарелка. На тарелке нож, две груши, одна целая и одна разрезанная на четыре части. На несколько секунд камера (взгляд Одиночки) задерживается на тарелке. Темно-матовое стекло. Коричневая поверхность стола. Тугой золотистый грушевый бок. И рядом та же груша, но разъятая, как бы вывернутая наизнанку, превращенная в идеальный геометрический образ груши. Серебристое лезвие, инструмент разъятия, — между ними. Это могло бы, должно было бы быть картиной. Ранний Пикассо? Брак?

И тогда Одиночка идет в мадридский Музей королевы Софии. Ищет зал, в котором развешаны полотна, изображающие музыкальные инструменты. Находит картину Хуана Гриса «Скрипка» и долго на нее смотрит. В его взгляде такая концентрация, как будто он либо пытается переселиться в картину, либо хочет ее оживить. В следующей сцене она материализуется. Одиночка снова сидит в кафе, и медленно, как ниоткуда, возникает Человек со скрипкой. Промежуточная цель достигнута. Это его первая победа над воображаемой реальностью.

Человек со скрипкой называет следующую промежуточную цель: девушка. Одиночка знает, что делать дальше. Он возвращается в музей. Смотрит на «Обнаженную» Роберто Фернандеса Бальбуено. Добротное реалистическое полотно. В квартире его ждет Голая. Кажется, контроль достигнут. Но дальше происходит странная вещь. На следующее утро Одиночка поднимается на крышу своей башни. Вид Мадрида сверху переходит в тот же самый, который запечатлен на картине Антонио Лопеса «Мадрид. Улица Капитана Хайя». Эта обратная проекция из воображаемой реальности в картину говорит о том, что метод исчерпал себя.

Реальность фильма и реальность живописи слились. В последний раз Одиночка зайдет в музей для того, чтобы посмотреть на картину Антонио Тапиеса «Большой саван». Но тогда он будет знать, что уже побывал в реальности этой картины. Его последняя комната в Альмерии и была этим саваном. В нем была похоронена Голая. Эта картина служит только подтверждением того, что он там был. Он прошел зеркало насквозь и вышел наружу. И «Большой саван» становится финальным аккордом к основной теме. Жизнь ничего не стоит. Если кто-то думает, что он больше других, пусть сходит на кладбище.

Чужие сны

«Лучшие фильмы, они как сны, про которые вы не уверены, что видели их на самом деле», — говорит Блондинка Одиночке и пересказывает сцену из «Сталкера». Комната заполнена песком, птица летит навстречу зрителю, задевая песок крылом. Сознательно или нет, Блондинка упускает очень важную деталь. Птица в этой сцене как бы пересекает невидимую границу и исчезает. Птица дематериализуется.

В «Пределе контроля» постоянно повторяется обратная ситуация, ровно та, которая показана в другом фильме Тарковского, в «Солярисе»: материализация «гостей». В «Солярисе» «гости» приходят из ниоткуда, из памяти персонажей, из их воображения. Но порождает их нечто внешнее герою — океан, стихия. В момент их появления наступает какое-то еле заметное искажение пространства, замедление времени. Так бывает только во сне. И именно так возникают персонажи джармушевского фильма. Хрустящий прозрачный плащ на Голой — он оттуда, из «Соляриса». Это ледяная рубашка Хари, выпившей жидкий кислород.

Но Скрипка, Голая, Блондинка, Молекула, Мексиканец, они не просто персонажи, они еще и промежуточные цели Одиночки. Для того чтобы импровизация состоялась, он должен сначала вообразить их, а потом сделать жи-

выми. Его задача похожа на задачу Мага из рассказа Борхеса: увидеть во сне человека настолько подробно, чтобы тот ожил.

Но в то же время живой персонаж неизбежно начинает жить сам по себе. «Чем больше она с тобой, тем больше очеловечивается», — говорит Снаут Крису про Хари. А Одиночке необходимо сохранить абсолютный контроль над воображаемой реальностью. Вот как это делается: в начале в кадре появляются некие заготовки, не совсем еще люди, а скорее заготовки, «буратины», модели для сборки. Они состоят из цитат, киноаллюзий и общих мест. Они такими и остаются до момента передачи спичечного коробка, до момента расставания с Одиночкой. А дальше происходит то, что можно назвать прощанием с персонажами. Одиночки уже нет, а камера еще наблюдает за ними. И вот в эти тридцать секунд, кажется, они начинают жить. Джармуш или Одиночка (а уже понятно, что это одно лицо, чего уж тут) словно отпускает их в другую жизнь, за кадр, за пределы контроля.

«Предел контроля»

Он даже дарит Блондинке место в фильме своего учителя Николаса Рэя. В одном из эпизодов мы видим испанскую афишу лучшего фильма Рэя «В укромном месте» («Место для одиночек», пожалуй, более точный перевод названия). На афише Блондинка распахивает свой прозрачный зонтик. А любимой из героинь, Голой, он разрешает краем глаза заглядывать в собственный фильм. И даже, пусть уже после смерти, передать Одиночке последний спичечный коробок.

Сломанные цветы

Выходя из кафе, Одиночка наступает ногой на брошенные на мостовую ярко-красные гвоздики с обломанными стеблями. «Все, чего я добился, — это груда цветов на моей могиле», — хрипел Том Уэйтс в самом сентиментальном джармушевском фильме «Ночь на Земле». Перед тем как положить цветы на могилу, у них ломают стебли. Чтобы не утащили и не перепродали.

Сломанные цветы — это очень сентиментально. От своего первого «взрослого» фильма «Более странно, чем в раю» и до «Ночи на Земле» Джармуш постоянно повышал градус сентиментальности. Сентиментальность — самая «объективная», самая общая из всех эмоций, ибо легче всего делится на всех.

Видимо, отшатнувшись от этого общего переживания, Джармуш бросается в другую крайность и снимает два очень холодных и умозрительных фильма — «Мертвец» и «Пес-призрак». И неожиданно оказывается в роли нью-эйджейского гуру, кем-то вроде Кастанеды от кинематографа.

И тогда, словно обозлившись, он делает «Сломанные цветы» — эту не слишком удачную и, слава богу, единственную на сегодняшний момент попытку фильма для массового зрителя. Парадокс Импровизатора и Толпы здесь сыграл против Импровизатора. Толпа отняла у него контроль. Следующим после «Сломанных цветов» в фильмографии Джармуша стал «Предел контроля».

Скорее всего, наступив ногой на сломанные цветы, Одиночка и узнает свою конечную цель. «Они носят зеркала на шеях и играют на скрипках, но с одной струной». «Они» — это «американцы», чей вертолет стрекочет над Одиночкой, где бы он ни оказался. Они — это объективная реальность. «Они» — это все. «Они» — это Билл Мюррей, исполнитель главной роли в «Сломанных цветах». Одиночке нужно убить в себе Билла Мюррея. Разумеется, не артиста Билла Мюррея, а ту «объективную» реальность, что он воплощает.

«Я полагаю, ты думаешь, что, уничтожив меня, ты уничтожишь контроль над какой-то там гребаной искусственной реальностью!» — говорит Американец. Он прав только наполовину. Внешний контроль уничтожается. Внутренний достигает предела.

«Но уже импровизатор чувствовал приближение Бога...»

Спичечные коробки, которые передаются Одиночке, содержат крошечные записочки с закодированным сообщением. Каждый раз, когда он разворачивает очередную записку, камера добросовестно останавливается на комбинации букв и цифр, как если бы они имели для нас какой-то смысл. В сущности, мы так никогда и не узнаем, понимает ли сам Одиночка их содержимое. Вполне возможно, что записки являются не инструкциями, а некоторыми импульсами, побуждающими его к действию. Они — то иррациональное, что не может объяснить постоянно объясняющий сам себя фильм. Они находятся за пределами контроля Творца. Они в пределах компетенции Творца, который и является их подлинным автором.

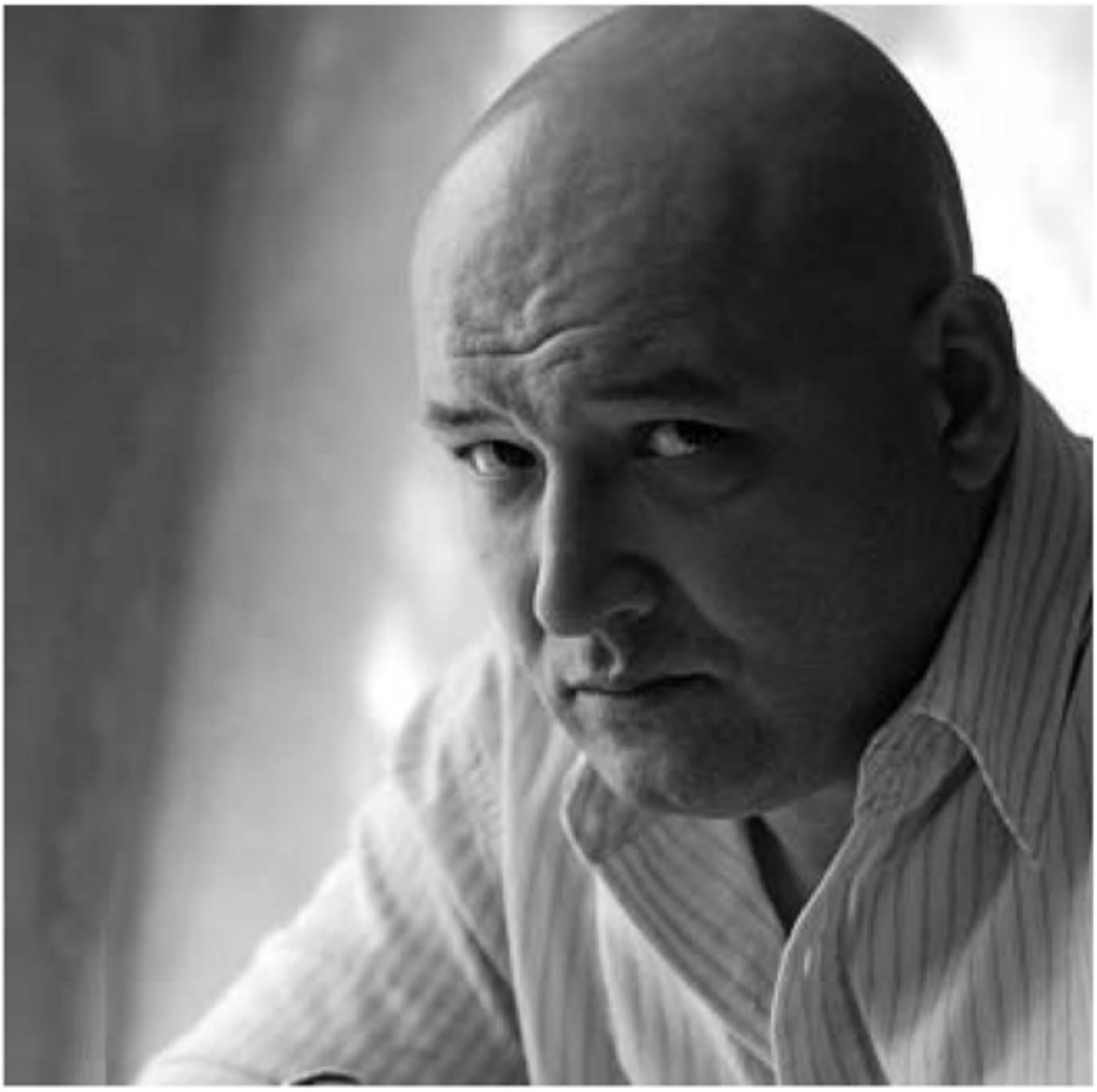
Ключевая сцена в «Пределе контроля» — сцена репетиции фламенко в севильском кафе. Одиночка видит трехминутную импровизацию на ту самую тему, на которую должен импровизировать он сам. Лучше того, что он видел, сделать все равно нельзя. Это не барьер, который следует взять, а четко заданный ориентир. В первый и в последний раз мышцы его лица расслаблены, а на губах улыбка. Он впервые совсем ненадолго расстался с контролем и не боится этого. После выступления хозяин достает спичечный коробок, неотличимый от тех, в которых Одиночке передают секретные сообщения, прикуривает от него и кладет обратно в карман. Обмен коробками ни к чему, сообщение передано и так.

Последний спичечный коробок, полученный Одиночкой, содержит чистый листок бумаги. Белый, как саван, из которого он вышел, чтобы при помощи воображения перенестись на базу и задушить Американца струной от гитары, на которой была сыграна севильская импровизация. В туалете очередного аэропорта он переоденется в зеленую тренировочную куртку и превратится в человека из толпы, в одного из тысяч африканских мигрантов, которыми полны все большие европейские города. Спичечный коробок вместе с пустой запиской и квитанцией из автоматической кабинки камеры хранения, куда он сдал свою сумку, Одиночка выбросит в мусорный бак. Когда он выйдет на улицу, он услышит шум кружащегося над ним вертолета. В этот момент пленка оборвется.

МАКСИМ СУХАНОВ:

«Нельзя встраиваться в чужую веру»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ КРИСТИНА МАТВИЕНКО



Максим Суханов

Кристина Матвиенко. Вам, как правило, режиссеры позволяют быть самим собой на сцене. Вы даже внешность редко меняете — всегда бритый наголо...
Максим Суханов. Внешность я менял и в «Амфитрионе», и в «Лире», и в «Сирано де Бержераке», и в «Тартюфе»...
К.Матвиенко. Но это из области эксцентрики. А так, чтобы долго и осознанно с чем-то жить?
М.Суханов. Я вот с сентября и до середины ноября снимался в «Борисе Годунове» Владимира Мирзоева и так долго и осознанно жил с бородой! Терпел ее на себе, по-другому не скажешь. Люди с бородами — вообще другие люди, я вам скажу. Пока ты с ней ходишь — ощущение, что это хомут прямо-таки.
К.Матвиенко. А вы помните момент, когда почувствовали специфику кино как актер?
М.Суханов. Как стали приглашать на пробы, так и понял, что это отличная от театра специфика.

Я снимаюсь очень мало — и для удовольствия, и для опыта. Моя работа в кино отрывочна, к сожалению.

К.Матвиенко. Хотели бы больше?
М.Суханов. Конечно. Но мне не так много предлагают. Где-то я пробовался, меня не утвердили. А в каких-то вещах, которые мне предлагают, мне сниматься не интересно. И если соединить все эти обстоятельства, получается мало...
К.Матвиенко. С кем из кинорежиссеров вам было интересно работать?
М.Суханов. Хорошо и комфортно с Валерием Тодоровским. Вот так же и с Ренатой Литвиновой — с самого первого дня, когда мы встретились, я уловил,

«Страна глухих», режиссер Валерий Тодоровский

как мне кажется, то, что ей было необходимо от моего персонажа. Уж не знаю, удовлетворило ли ее то, что я ей предложил. Но мне было интересно.
К.Матвиенко. А с Михалковым в «Утомленных солнцем-2»? Там у вас небольшая роль?
М.Суханов. Да, маленькая. Но он удивительный в работе. Он создает на площадке атмосферу, которая тебя энергетически питает. Несколько часов гримируясь, снимаясь в сложном гриме, я приезжал домой — и у меня еще оставалось много сил. Для меня это показатель правильного партнерства и взаимоотдачи. Задачи, связанные непосредственно с актерским мастерством, Михалков ставит, отталкиваясь не от себя, а от актера, с которым работает. Он чувствует и недостатки актера, если говорить о выборе метода работы с каждым, а это необходимо для того, чтобы быть щепетильным с ранимыми артистами. И чувствует возможности каждой индивидуальности — для импровизаций. Это большая редкость. Я могу с ним только Мирзоева сравнивать в выборе метода работы с актером.
К.Матвиенко. В вашем с Мирзоевым театре никогда и не было этой жизни в формах самой жизни. Вам ближе другие способы освоения реальности?
М.Суханов. Я думаю, что верно найденный образ сильнее натурализма. Точная метафора — мощнее документальности. Я говорю о драматическом искусстве. Я смотрел фильм «Пыль» Сергея Лобана — не могу сказать, что меня отвращает такой способ видеть реальность. Странная, талантливая картина, и я досмотрел ее до конца, хотя и не приверженец такого кино.
К.Матвиенко. В «Пыли» снялся Петр Мамонов — артист, тоже существующий в эксцентрическом жанре.
М.Суханов. Я бы не называл этот способ существования жанром. Точнее говорить об уникальности актерской природы и о том направлении, гармонич-

но экспериментальном, в котором он как человек искусства двигается, развивается и которое для нас открывает. Он творит, как он чувствует, и это самое главное!

К.Матвиенко. Но и вы — тоже. Это один ряд, мне кажется: вы, Мамонов, Евгений Гришковец и Рената Литвинова. Все пребывают в своем натуральном облике — просто «натуральность» каждого предполагает и маску.

М.Суханов. Мы должны тогда тут же привести пример того, кто надевает чужое обличье.

«24 часа», режиссер Александр Атанесян

К.Матвиенко. Евгений Миронов.

М.Суханов. Он просто берет большую дистанцию. Его актерская природа подсказывает собственные органичные пути парадокса. Если с этой точки зрения, то, конечно. В «Театральном романе» и в «Детях Арбата» у меня были превращения, но все равно в этих превращениях мне интересен *я*. Для того чтобы в дальнейшем я был интересен еще кому-то, мне нужно не удивить мастерством, а стремиться поразить тем, что я нарыл у себя самого: какие комплексы мной руководили, когда я создавал тот или иной образ, чем я тогда жил.

К.Матвиенко. Это и есть максимальная степень откровенности?

М.Суханов. Иначе просто неинтересно выходить на сцену и невозможно играть спектакли, особенно если они идут долго. Это давно бы уже засохло, не являясь откровением.

К.Матвиенко. Вы актер вахтанговской школы, или это уже давно просто фигура речи?

М.Суханов. Мне очень повезло — прежде всего с педагогами, которые занимались нами четыре года, передавая знания и открывая для нас метод Вахтангова, который всегда стремился к эксперименту. Талантливый педагог не только хорошо чувствует метод учителя, но и стремится прибавить свои открытия, являясь ученику живым собеседником! Особенно это важно, когда студент знакомится с психологическим переживанием. А оно выращивается исключительно из собственных откровений и страхов, которые сублимируются в свободное творчество.

К.Матвиенко. Когда вы почувствовали в себе это умение?

М.Суханов. В училище, курсе на третьем, наверное. Но говорить, что ты владеешь этим умением всегда, нельзя. Оно совсем не постоянно, это ощущение

открытия. В идеале ты должен почувствовать, что создается среда, которая превращает тебя в рыбу. Без воды рыба вряд ли бы возникла.

К.Матвиенко. Вашей идеальной средой стал Мирзоев?

М.Суханов. Да, идеальной средой и откровением на большом промежутке жизни. Он просто открыл дверь в загадочный коридор своего театра, по которому я с удовольствием пошел. Но я не могу сказать, что работа с другими режиссерами — с Петром Фоменко и с Робертом Стуруа (я только смотрел, как он работал), с Романом Козаком, с Гариком Черняховским — была подготовкой к старту. Подготовкой было училище. А это было накопление опыта по «присвоению себе» режиссера. Разработкой чувствительности по отношению к нему.

К.Матвиенко. Театральные формы меняются, устают. Каким вы видите театр будущего? Если оно наступает уже сегодня.

М.Суханов. Нельзя увидеть театр будущего, как нельзя увидеть еще не нарисованную художником картину. Очевидно, что жив он будет экспериментом тех, кто его развивает, уничтожая вредные догмы и стереотипы.

К.Матвиенко. Мирзоев пользуется одним и тем же методом?

М.Суханов. Мирзоев в театре, на мой взгляд, активно использует и изучает метод, который связан с причинностью событий во времени и с необходи-

Максим Суханов в спектакле «Дон Жуан и Сганарель», режиссер Владимир Мирзоев. Театр имени Евгения Вахтангова

«Знаки любви», режиссер Владимир Мирзоев

мостью метафоры как языка для разговора со зрителем. Метафора, являясь одним из первичных каналов творческой коммуникации, всегда будет повышать уровень ожиданий и открывать парадоксы содержания. И такой метод, что естественно, может развиваться исключительно нелинейно. В смысле преданности методу я могу Мирзоева ставить в один ряд с Мейерхольдом.

К.Матвиенко. Мейерхольд как раз все время находил форму, адекватную времени, историческому моменту.

М.Суханов. Мне кажется, и Мирзоев этим владеет! Но не будем забывать, что у Мейерхольда была своя труппа и свои ученики. Вы не представляете себе, к каким компромиссам приходится прибегать режиссеру, приходящему в чужой театр. Вопрос стоит просто: либо ты ничего не будешь делать, либо соглашаешься на компромиссы.

К.Матвиенко. Мирзоев коротко, но был худруком Театра имени Станиславского. Не получилось пойти на компромиссы?

М.Суханов. Я уговаривал его потерпеть — не получилось, слишком много подводных течений. Такому режиссеру необходимы и театр, и труппа, и свой курс. Но у нас все сложно, и годами стоят театры, в которых ничего не происходит. У нас вообще многое делается по понятийным договоренностям.

К.Матвиенко. И в театральном мире особенно?

М.Суханов. Или же по-другому: заставь дурака богу молиться, он и лоб расшибет. У меня в «Тартюфе» первый акт связан со свечами. Случилась трагедия — в Перми сгорела «Хромая лошадь». Где, уверен, нарушения, скорее всего, были вопиющими. И мгновенно появились предписания пожарных — открытый огонь в любом виде убрать совсем. В церквях, значит, не надо убирать огонь, а в театре, где все пропитано и до сих пор пропитывается антипожарной смесью, где может стоять пожарный с огромным брандспойтом, запрещают. И никто из высших и низших пожарных чинов не хочет подходить к вопросу о безопасности с почтением к другому ремеслу. Легче запретить.

К.Матвиенко. Что вас заставило написать ответ авторам статьи про «сложного человека»?[1]

М.Суханов. Я ехал в машине и слушал «Эхо Москвы», где в гостях у Ксении Лариной были Кирилл Серебренников и Даниил Дондурей. Я понял, о чем они говорят, и понял, что говорят они о чем-то важном для них самих. Мне хочет-

[1] Речь идет о статье Д.Дондурея и К.Серебренникова «В поисках сложного человека». — «Российская газета», 7 октября 2009 года (*Прим. редакции*).

ся думать, что для них это важно. Но в этом диалоге мне убедительней показалась Ларина, задающая вопросы, и совсем неубедительной показалась позиция отвечающих. Когда я прочитал статью, то понял, в чем дело: диагноз происходящего, поставленный Дондуреем и Серебренниковым, абсолютно верен, а предлагаемые для выздоровления рецепты — наивны. Вот и всё. Я на это и отреагировал.

К.Матвиенко. Будь у вас шанс получить власть, стать, скажем, чиновником от культуры...

М.Суханов. Представить мне это сложновато... Такая работа, очевидно, связана с согласованием своих действий с вышестоящими коллегами, часто некомпетентными во многих вопросах. Если ты пишешь программу, ты не должен ни с кем ее согласовывать. Выполни ее, а дальше либо все увидят, что это прекрасно, либо скажут: «Ату!», и ты должен пойти и сделать себе харакири. И для меня очевидно еще одно неотъемлемое качество власти. Власти всегда выгодно, чтобы о ней меньше знали. Не помню, кто это сказал, но красиво и точно: молчание правит миром!

К.Матвиенко. А художник должен выражать *не*молчание?

М.Суханов. Так это и есть полярность, необходимая для того, чтобы искусство жило. Людей только жрать не надо — ни тем, ни другим.

К.Матвиенко. Вы часто играли людей, обладающих властью. Что вы поняли про тиранов, играя их?

М.Суханов. Для меня очевидно, что тиран не может быть антипатичен. Он, как правило, обладает чертами, достойными обожания. Как угодно это назовите — «химией», «энергией», «обаянием», но тиран — человек, рядом с которым другие чувствуют себя завороженными. Происходит что-то вроде подмены. Например, зимой из-за дефицита солнца нам всем не хватает витамина Д. Мы нуждаемся в нем, без него болеем и чихаем. Так вот тиран, сам не являясь солнечным светом, способен подменять его и покрывать подобный дефицит.

Тиран — средоточие качеств, аккумулирующих псевдозаботу о человеке. Ведь большинство зависимых, несамостоятельных людей ищут во власти отца, мать, место для укрытия и защиты. И с благодарностью встречают тирана. Человека большой воли и уникального рода психики. Совершающего дела, часто не укладывающиеся в общечеловеческие моральные принципы. Мне кажется, из этого вытекает его умение абстрагироваться. Он не может все время рефлексировать и переживать по поводу того, что делает. Это — защитная реакция и необходимое условие существования тирана и в стране, и в семье.

К.Матвиенко. В целом ряде спектаклей Мирзоева, во второй половине 90-х, вы, мне кажется, выразили сущность времени. Во всяком случае — Москвы и ее карнавальной природы. А сейчас чувствуете контакт с реальностью?

М.Суханов. Боюсь, что в этом смысле я сегодня неблагодарный собеседник, потому что пребываю в каком-то неагрессивном созерцательном разочаровании. Вполне возможно, что это перед тем, как начать делать что-то еще.

К.Матвиенко. Разочарование касается искусства?

М.Суханов. Да. И моих личных точек сопричастности с тем, что должно происходить. Актеру в этом смысле легче, потому что у него всегда должен быть режиссер — как доверенное лицо, к которому он подключается. Режиссер через этого актера транслирует поэтическую составляющую, которая и двигает драматическое искусство.

К.Матвиенко. А если поэтическая составляющая не в силах отразить это время?

М.Суханов. Значит, должен быть перерыв. Не должно быть ничего. Молчание. Нельзя во что бы то ни стало что-то играть или начинать что-то делать. Если ты не чувствуешь, лучше ничего не делать. Для меня лучше замереть. Может,

Максим Суханов в спектакле
«Сирано де Бержерак»,
режиссер Владимир Мирзоев.
Театр имени Евгения Вахтангова

для кого-то, наоборот, вышибить клин клином. А я так не могу и никогда не мог. Лучше буду смотреть или пересматривать хорошие фильмы и получать от этого удовольствие.

Для кого-то тяжело не играть. Для кого-то — играть много. Кому-то разделять виртуальность и реальность, не смешивать свою жизнь с профессией. Кому-то — включать там собственную волю. Кому-то — выключать. Ведь актеру надо выращивать в себе инфантильные состояния, ему нужны и промежуточные состояния отсутствия воли.

Самое трудное — оставаться одному. Во всем. Не смешиваться. Не иметь кумиров. Все время отвергать стереотипы. Знаки, которые наваливаются на

«Театральный роман», режиссеры Юрий Гольдин, Олег Бабитский

тебя и просят иметь их в виду. Оставаться одному, имея внутри исключительно свою веру относительно того, что ты делаешь. Нельзя встраиваться в чужую веру. Необходимо создавать собственную.

Зависимость актерской профессии часто понимают примитивно — вот, мол, есть режиссер, который может делать что угодно с актером, бедным таким человечком. А зависимость в другом. Актер не может создавать сам по себе, без режиссера-творца. Сам по себе — это самодеятельность.

К.Матвиенко. А Гришковец?

М.Суханов. Гришковец — это не драматический театр. Гришковец — автор, который очень хорошо читает свои миниатюры и исполняет их. Это совершенно другая стезя. Актер в чистом виде начинает вибрировать и оживать, когда он пожирает и теребит режиссера. Не драматургию, которая в этом смысле вторична, а режиссера, через которого эта драматургия открывается. Тут важна химическая связь, реакция.

К.Матвиенко. Не скучно вступать в химическую связь с одним и тем же?

М.Суханов. Не скучно, потому что это совсем не одно и то же. Наше завтра никогда не будет нашим сегодня.

К.Матвиенко. Что составляет актерскую культуру?

М.Суханов. Дисциплина. Требовательность. Не только к себе, но и ко всем, кто работает вместе с тобой.

Не знаю, можно ли это отнести к культуре, но очень важно одновременно со старением организма рассматривать и анализировать, насколько «правильно» приходит старость. Актер может закончиться в любой момент. И поэтому он обязан, например, заботиться о своем любопытстве. Не отмахиваться от того, что его окружает, от новой информации, людей, явлений, страхов.

Как оптимальные для кровоснабжения организма детские ужимки, прыжки и перевороты не должны быть забыты зрелым человеком, так и в актерской профессии мы не должны превращаться в слишком взрослых. Необходимо хранить в себе пружину такого любопытства, которое было у нас в десять или в пятнадцать лет. Быть серьезными — неправильно. Мы вообще должны как можно больше играть друг с другом. Дарить легкость и радость.

К.Матвиенко. Вы чувствуете свою власть над публикой?

М.Суханов. Скорее, я пока чувствую обоюдную потребность находиться вечером в одном пространстве в течение трех часов и радоваться... пока!

К.Матвиенко. Почему вы с Мирзоевым не беретесь за современную драматургию?

М.Суханов. А Пинтер? «Предательство».

К.Матвиенко. Хорошо, отечественную.

М.Суханов. Мирзоев ставил Максима Курочкина, Михаила Угарова. Мы с ним вместе делали Казанцева. А сегодня он читает пьесы и пока ничего не находит. Но так как современная драматургия совершенствуется, я думаю, момент настанет.

К.Матвиенко. И скоро будет в разнарядке.

М.Суханов. Да, да! Именно!

«Человек-паук»,
режиссер
Сэм Рэйми

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Время конгломератов

ПОСЛЕДСТВИЯ ГЛОБАЛИЗАЦИИ АМЕРИКАНСКОЙ КИНОИНДУСТРИИ

Голливудский кинобизнес рубежа веков характеризуется влиятельностью нескольких мультинациональных конгломератов, которые уже не назовешь корпорациями, поскольку они содержат в себе более сложные структуры. Их выстраивание происходило около тридцати лет и стало отличительной особенностью современного Голливуда. Начиная с конца 80-х — начала 90-х годов, кинобизнес начал поддерживать вертикальную и горизонтальную интеграции, то есть Голливуд не только пришел к тому, от чего был вынужден отказаться в связи с «делом о Paramount»[1] (1948), но намного усложнил свою структуру. Например, Paramount, некогда принадлежащая Gulf and Western и к 1989 году уже представлявшая собой связку компаний Paramount Pictures, Paramount Television и Paramount Home Video, окончательно утвердила принцип вертикальной и горизонтальной интеграции в 1993 году, с момента своего слияния с Viacom, владевшей, в свою очередь, телевизионными компаниями MTV, Nickelodeon, Show time pay-TV, а также вскоре купившей сеть магазинов Blockbuster Entertainment.

Для Warner переломным годом оказался 1989-й, когда была создана Time Warner, которая в течение короткого времени стала владеть двадцатью пятью американскими топовыми кабельными каналами, включая NBO, Cinemax, Comedy-channel, а также компанией Warner Home Video и сетью кинотеатров CineAmerica, Turner Broadcasting System, и купленной в 2000 году Интернет-компанией America OnLine. Для MCA/Universal годом новой эры стал 1995-й, когда Matsushita, недовольная делами компании, продала ее Seagram за 7 миллиардов. Для Disney, всегда являвшейся примером синергии в Голливуде, важным годом стал 1993-й, когда компания купила независимый дистрибьютор Miramax, а также 1995-й, когда она приобрела сеть кинотеатров Capital City/ABC. Подобные слияния претерпели и Columbia, 20th Century Fox, MGM, однако к настоящему времени лидирующее положение стали занимать только те из них, которые сумели выстроить горизонтальную и вертикальную интеграции: Paramount/DreamWorks и Viacom, Disney (Walt Disney Pictures, Miramax, Touchstone Pictures) и Time Warner and Turner Broadcasting, Sony (Columbia, TriStar, MGM/United Artists).

Отличительной особенностью этих огромных конгломератов стало то, что они целиком основаны на мультинациональном капитале. Это уже не американские компании, а продукты чистой глобализации. Именно блокбастеры этих студий в последние годы собирают наибольшее количество прибыли. Например, в 2007-м, ставшем самым успешным годом по кинотеатраль-

[1] См. статью: «Голливуд: новое начало». — «Искусство кино», 2009, № 8.

ным сборам (4 миллиарда долларов в американском прокате), именно на этих студийных конгломератах были сделаны самые кассовые хиты, такие как «Шрек-3» (Paramount/DreamWorks, общие сборы 963 миллиона долларов) и «Трансформеры» (Paramount/DreamWorks, общие сборы 1 миллиард долларов), «Человек-паук-3» (Sony, общие сборы 1 миллиард долларов), «Пираты Карибского моря. На краю света» (Disney, общие сборы 1 миллиард 240 миллионов долларов), «Гарри Поттер и Орден Феникса» (Warner Brothers, общие сборы 1 миллиард 140 миллионов долларов). Каждый из них либо про-

«Титаник», режиссер Джеймс Кэмерон

должал, либо открывал кинофраншизу, был одним из серии фильмов подобного рода.

В чем эффективность соединения горизонтальной и вертикальной интеграций, которая позволяет говорить о вступлении в новую эпоху, отличную от той, которая называется Новый Голливуд? Горизонтальная интеграция свидетельствует о том, что все в мире интертейнмента связано между собой — реклама, потребление, стиль, игрушки, равно как и другие аспекты популярной и повседневной культуры. В свою очередь, вертикальная интеграция напоминает, что конгломераты стали опять владеть сетями кинотеатров, равно как и телевизионными сетями, помогающими им «сбывать» свою продукцию. Без принципа синергии современный голливудский кинематограф рискует не окупить себя — без использования возможностей прокатывать фильм через кабельные сети, иностранный телевизионный и кинорынок, выпуск DVD и т.д. Конечно, бывают примеры исключительных сборов, как, скажем, совместный проект Paramount и Fox «Титаник» (1997) Джеймса Кэмерона, который при исключительном бюджете в 200 миллионов собрал в мировом прокате 1 миллиард 835 миллионов долларов. Однако Голливуд куда больше запоминает провалы, которых было немало и которые до утверждения принципа синергии оказывались очень серьезными для студий.

Успех фильма в театральном прокате все еще имеет громадное значение, поскольку это возможность подчеркнуть, что очередной блокбастер является «фильмом-событием», который должны увидеть все. Современные фильмы выходят на беспрецедентно большом количестве экранов, и это количество с каждым годом увеличивается. К примеру, если «Челюсти» открывались в 409 залах одновременно, то в 1989-м «Бэтмен» Тима Бёртона выходил на более чем 2000 экранах, а «Годзилла» Роланда Эммериха в 1998 году — на 7363-х только в США. Провал «Годзиллы» в кинотеатрах заставил прокатчиков задуматься об оптимальном числе залов для выпуска блокбастера. К примеру,

недавний «Аватар» Джеймса Кэмерона выходил в прокат уже только на четырех тысячах экранах, зато по времени держался дольше многих других фильмов.

В конце 90-х — начале 2000-х театральный показ в среднем стал приносить 26 процентов прибыли. С точки зрения дальнейшей судьбы фильма эта часть проката очень важна: хит в бокс-офисе в дальнейшем получает гораздо больший рейтинг, а значит, и стоимость для показа на телевидении, имеет больше шансов получить лучшее распространение на видео и DVD. Это заставля-

«Бэтмен», режиссер Тим Бёртон

ет производителей фильмов как можно больше вкладываться в рекламную кампанию, стоимость которой с 80-х годов до начала XXI века выросла более чем в шесть раз. Важность сборов в театральном прокате заставляет голливудские студии бороться за приемлемый рейтинг, привлекающий максимальную аудиторию в США. Это позволяет в относительно короткие сроки окупить гигантские бюджетные затраты фильма. Однако в последнее время это все тяжелее сделать из-за того, что с каждым годом средний бюджет фильма растет. Он связан с целым комплексом обстоятельств и прежде всего со стремительной инфляцией, давно охватившей экономику США и автоматически способствовавшей росту затрат на кино. Студии активно пытались использовать все возможные механизмы возврата затрат на фильмы и прежде всего через широкий театральный прокат. Какие-то отдельные картины были способны окупить вложенные средства уже в первые дни проката. Например, в 1989 году «Бэтмен», вышедший в двух тысячах залах, сумел возместить свой сорокамиллионный бюджет за первые три дня демонстрации, а к концу первого уикенда в его арсенале уже значилось 70 миллионов долларов сборов. Однако в связи с продолжающимся удорожанием кинопроизводства и маркетинга в 90-е делать это стало еще сложнее.

При стремительном росте затрат (общий бюджет «Аватара» по неофициальным данным составил около 500 миллионов долларов) главной возможностью их окупить стало активное использование мировых прокатных сетей. Этот рынок с каждым годом играет все более значимую роль. Нацеленность фильмов на международный прокат не может не влиять на их содержание, потому сегодня очень многие киноведы приходят к выводу, что голливудское кино теряет свое американское лицо, становясь феноменом глобальным. Еще одно отличие Голливуда эпохи конгломератов — максимально нивелировать американскую идентичность зрителя и нацеливать фильмы на среднестатистического человека Земли. Зависимость высокобюджетных

блокбастеров от мультинационального капитала сказывается на тех ценностях, которые они исповедуют. В этом смысле любопытно сравнить два самых высокобюджетных фильма-катастрофы — «Титаник» (1997) Джеймса Кэмерона и «2012» (2009) Роланда Эммериха, чтобы увидеть, как разительно меняются ценности.

В «Титанике» добрая половина фильма представляла собой любование роскошью высокого буржуазного европейского класса, откуда происходит героиня Кейт Уинслет. Камера с удовольствием кружилась над парадными лестницами, устремляла объектив на роскошества ресторанной кухни, на красоту костюмов, однако в общем строе картины это любование было прощальным, поскольку сама катастрофа призвана была уничтожить блеск этой роскоши. Кэмерон не без критики смотрел на буржуазию, занимающую первые места на немногочисленных спасательных шлюпках, и активно солидаризировался с героиней Уинслет, которая вопреки рациональному поведению отказывалась спасаться вместе с семьей и разделяла участь тех, кто был победнее, включая свободного художника в исполнении Леонардо Ди Каприо. Вторая часть фильма показывала, что он снимался ради тех, кто остался на «Титанике» и кто не просто ценой неимоверных трудов пытался выжить, а готов был жертвовать собой ради любимого человека. Став свидетелем этой жертвы, оставшаяся в живых героиня Уинслет отказывалась возвращаться в семью, олицетворяющую корысть и лицемерие высшего класса, и начинала новую жизнь в Америке, трактуемую здесь как страна равных возможностей и надежды.

Спустя двенадцать лет фильм «2012» с бюджетом 260 миллионов долларов показал, что радикальным антибуржуазным идеям не место в блокбастере. «2012» не просто суммировал все катастрофы предыдущих фильмов Эммериха (а их было немало, учитывая, что он поставил «День независимости», «Годзиллу», «Послезавтра»), но неожиданно отстаивал право национальных элит и олигархов на особое положение не только в жизни, но и в кино. В финале картины зрители наблюдали, как на огромных ковчегах спасались те, кто был готов заплатить за билет по миллиарду евро. Правда заключалась в том, что главному герою Джона Кьюсака и его семье приходилось пробираться на корабль с черного хода благодаря самоотверженной помощи китайского рабочего. Они были единственными на ковчегах, кто не принадлежал к сильным мира сего.

Должно было пройти больше десятилетия, для того чтобы Голливуд отказался наконец от романтики и предъявил подлинную изнанку вещей. Политики и люди, инвестирующие в мировую экономику миллионы, имеют право видеть себя живыми и невредимыми. Малоимущему «обычному человеку» остается лишь черный ход, да и то если не подведет удача. В этом смысле настоящим чудом оказался авторский блокбастер «Аватар» (2009) Джеймса Кэмерона, который, несмотря на свой гигантский бюджет, неожиданно отстаивал антиглобалистские ценности, откровенно выступая против всесилия корпоративного капитала. В Голливуде эпохи конгломератов подобный проект смог появиться только потому, что имя Кэмерона уже само по себе бренд и режиссер благодаря своим прошлым хитам обладает свободой, которая имеется буквально у считанных людей.

Новый Голливуд активно обращался к национальным проблемам и исторической памяти, отстаивал права «обычного человека в необычных обстоятельствах». Сегодня подобную позицию демонстрируют фильмы независимого кино, подъем которого начался еще в 80-е со стремительным развитием видеорынка и DVD. Голливуд эпохи конгломератов берет универсальные идеи для разных культур, черпая их из комиксов, старых и новых успешных фильмов, создавая многочисленные римейки, спин-оффы, сиквелы и приквелы. Если «Матрица» — то три фильма, если «Человек-паук» или «Люди Х», то тоже целая серия. Новый Новый Голливуд думает франшизами, а не произведениями. О произведениях думает независимое кино.

Независимый сектор американского кино уже с конца 80-х занимал 70 процентов американского рынка. В течение последних десятилетий образовывались и росли новые компании, занимавшие нишу, которую не могли позволить себе занять голливудские конгломераты. В частности, именно независимыми компаниями реализовывались в США наиболее яркие проекты, содержащие в себе элементы секса, насилия, обращавшиеся к теме наркотиков, перверсиям, содержащие в себе гомосексуальную тематику и т.д. К примеру, в 1993 году по части прибыли гораздо большим успехом, чем знаменитый «Парк Юрского периода» Стивена Спилберга, пользовался независимый «Свадебный банкет» Энга Ли, строившийся на гомосексуальной проблематике в среде американских «минорити» (азиатов). Имея бюджет в 750 тысяч долларов и собрав в мировом прокате 30 миллионов долларов, эта картина принесла прибыль, из расчета на каждый вложенный доллар, почти в два раза большую, чем фильм Спилберга.

В последние десятилетия сложилась огромная инфраструктура независимого кино. Не только большие студии открывали свои представительства, специализирующиеся на подобной продукции (например, Sony Pictures Classic, Paramount Classic, Fox Searchlight), но и происходило образование новых компаний, иные из которых завоевали лидирующее положение в кинобизнесе, — прежде всего New Line Cinema и Miramax. Именно они являют собой пример слияния независимого кино с Голливудом, образуя сектор, который с середины 90-х годов называют Индивуд. Еще в 1993 -м Miramax фактически попала под контроль Disney, тогда как New Line Cinema стала частью Time Warner, однако и та, и другая компании продолжали деятельность в независимом секторе кино. Подобное слияние говорит о том, что голливудские мейджоры вполне готовы выпускать на рынок не только блокбастеры, но и фильмы более смелой, противоречивой тематики, адресованные к разным «нишам» американской аудитории. Сотрудничество Голливуда и независимых во многом стало следствием желания крупнейших американских звезд играть в фильмах самого разнообразного репертуара, включая малобюджетный, часто предоставляющий для актера гораздо больше творческих возможностей. К примеру, у Стивена Содерберга готовы сниматься самые дорогие актеры Голливуда, включая Джулию Робертс, Брэда Питта, Джорджа Клуни. Такое же отношение к Квентину Тарантино, чьи фильмы позволили студии Miramax обрести свое лицо.

Конечно, кризис серьезно ударил по кино и в первую очередь по независимым. Как рассказал один из создателей студии Miramax Марк Гилл[2], кризис способствовал закрытию целого ряда компаний, включая Picturehouse, Warner Independent, свел практически на нет работу компании New Line Cinema (в ней были сокращены 90 процентов сотрудников). В ближайшее время ожидается закрытие еще нескольких студий. По словам того же Гилла, за последние четыре года бизнесмены с Уолл-стрит инвестировали в киноиндустрию 18 миллиардов долларов, однако, начиная с 2008-го, финансирование приостановлено. Несмотря на такие тревожные процессы, независимые и Индивуд все еще продолжают выпускать свои фильмы, хотя их бюджеты растут.

Индивуд позволяет разнообразить выходящую на рынок кинопродукцию, создать хоть какой-то противовес блокбастерам, которые активно меняют опыт восприятия кино. К тому же он является «поставщиком» режиссеров для создания кинофраншиз — всегда уникальных технологий. Например, в последнее десятилетие целый ряд представителей независимых взялись делать высокобюджетные блокбастеры, например, Дэвид Йэтс («Гарри Поттер и Орден Феникса»), Сэм Рейми («Человек-паук»), Пол Гринграсс («Ультиматум Борна»), Питер Джексон («Властелин колец»), Кристофер Нолан («Бэтмен: Начало»), Стивен Содерберг («Одиннадцать друзей Оушена»), Брайан Сингер («Люди Х»), Энг Ли («Халк») и многие другие. Это во многом связано с тем, что

[2] Г и л л Марк. Небо падает на землю. — «Искусство кино», 2009, № 5, с. 92.

«Гарри Поттер и Орден Феникса», режиссер Дэвид Йэтс

к концу XX века продюсеры стали с большей очевидностью понимать, что коммерческий успех авторских киномиров непосредственно связан с тем, как они друг от друга отличаются и насколько сильна их арт-составляющая. Чтобы добиться отличия таких проектов друг от друга, конгломераты американской киноиндустрии готовы активно нанимать независимых режиссеров, у которых есть свой собственный ярко выраженный стиль. Это обстоятельство позволяет говорить о появлении своего рода арт-блокбастеров.

Первым подобным опытом ангажирования оригинального художника в проект дорогостоящего блокбастера с ярко выраженным стилем стал опыт с фильмом «Бэтмен: Начало». Своим мрачным ви́дением коррумпированного города Готэм и печальным взглядом на Бэтмена, вынужденного нести бремя геройства, поскольку никто другой на это не решается, эта картина разительно отличалась от той модели чемпионов проката Лукаса и Спилберга, которая создавала мейнстрим все 80-е годы. Только в первый уикенд «Бэтмен» собрал 40,5 миллиона долларов — рекордную сумму. Его дальнейший американский прокат, принесший только в своей стране 250 миллионов, лишь подтвердил тот факт, что в Голливуде произошли серьезные содержательные и структурные сдвиги.

«Бэтмен» принес несметные прибыли Time Warner, занимавшейся продажей сопутствующих товаров, а также прав на кабельные каналы, видео и DVD. Компания стала первым располагающимся в США медиаконгломератом, соединившим практически все стороны медиабизнеса, включая издательство DC Comics, владевшее правами на «Бэтмена». Это был пример установления вертикальной и горизонтальной интеграции, поскольку этот гигантский холдинг имел в своем распоряжении телевизионные и кабельные сети, музыкальную и издательскую индустрии, интернет-портал America OnLine. Подобная ситуация позволяла идеально осуществиться закону синергии: когда во владениях одной бизнес-структуры оказывались одновременно не только сами киноресурсы, но и новостные и дистрибьюторские каналы. Дальнейшее становление других конгломератов осуществлялось по принципу, установленному именно Time Warner.

Следует учитывать, что с каждым годом падала общая доля театральных сборов. Так, в период с 1988 по 1999 год они упали с 31 до 23 процентов, что создавало в Голливуде ощущение настоящего кризиса. Немедленно стал расширяться интернациональный прокат. В середине 2000-х успехам способствовало и становление российского кинорынка, который приносит теперь США немалую статью доходов. Однако все же главной возможностью сбыта зрелища стало наличие дополнительных ресурсов у киногигантов, что позволяло даже в случае провалов (вроде «Годзиллы», при бюджете 130 миллионов собравшей в американском прокате 135 миллионов) компенсировать затраты за счет дополнительных возможностей сбыта через видео и продажи на кабельном телевидении.

Киноконгломераты сами по себе отнюдь не всесильны в своих возможностях. Работа Кристофера Нолана в 2005 году, привнесшего совершенно отличный подход к эстетике «Бэтмена», снова оживила интерес к так называемой франшизе. Франшиза — это, в сущности, представление о фильме как о своего рода бренде, что делает его более продажеспособным. К примеру, популярность картин о Бэтмене не только подняла востребованность книг-комиксов, но и поспособствовала рейтингу «Бэтмен: анимационные серии». С 1995 года к раскручиванию брендов были подключены и веб-сайты, благодаря которым повысился спрос на сопутствующие фильмам товары. Последний фильм Хита Леджера «Темный рыцарь» (собравший в прокате США 533 миллиона долларов) также доказал успех многоуровневого системного проката. По сути, к концу 90-х стало совершенно очевидно, что это — наиболее успешный и адекватный путь существования Голливуда. Из крупнейших хитов только «Титаник» не стал франшизой, и то исключительно потому, что невозможно потопить один и тот же корабль дважды.

Что работает на укрепление бренда? Многое, начиная со звезд, чьи имена ставят во вступительных титрах, и заканчивая огромным числом логотипов и торговых марок, которые либо вносятся уже готовыми в фильм, либо специально создаются с целью дальнейшей раскрутки и продажи. Например, сериал о Бонде, который поднял продажи не только марок BMW и часов Omega, но и глянцевых журналов, торгующих лицами девушек Бонда на своих обложках.

Установление брендов — непосредственное следствие развития глобального капитализма. Как отметил социолог кино Пол Грейндж, подобная модель возможна благодаря трем законам, по которым живет современный Голливуд, — это синергия, маркетинг, права на собственность[3]. По сути, в период с 1980-х по 2000-е маркетинг становится ключевой технологией для создания киностиля голливудского зрелища и способствует сложению законов «корпоративного авторства». Бренды создают узнаваемую иконографию, которая позволяет расширить опыт «потребления» зрелища, трансформируя фильм в «брендированную медиасобственность». В киноведении даже появилось уничижительное определение «игрушечный» блокбастер, указывающий на предметное сопровождение таких фильмов, как «Бэтмен», «Звездные войны», «Парк Юрского периода» или «Трансформеры», которые славятся огромными продажами сопутствующих игрушек, компьютерных игр и других товаров. Таким образом, современное кино осуществляет экспансию за пределы экрана.

Брендирование — нечто большее, чем просто возможность продать товар. Это довольно сложное функционирование смыслов и образов в самом широком социокультурном контексте. Бренд есть не что иное, как ценность символического значения вещи, которое в постмодернистскую эпоху важнее ее утилитарного использования. Nike всегда Nike, Pepsi всегда Pepsi — покупаешь ты их или нет. Бренд гарантирует качество, общественное признание,

[3] Grainge Paul. Brand Hollywood. Selling entertainment in a global media age. London, New York. Routledge. 2008, p. 9.

а также существенное отличие товара от других, себе подобных, его индивидуальность.

Голливуд, по общему мнению, становится в последние десятилетия ведущим рекламным медиа, что автоматически ведет к росту агентств, способствующих продажам товаров в фильме уже на уровне их сценарных разработок. Коммерциализация кино, считает Дженет Васко, идет по трем направлениям: 1) интересы маркетинга непосредственно влияют на выбор идеи фильма, а сценарий и отдельные эпизоды создаются в непосредственном контакте с коммерческими партнерами; 2) фильм становится источником идей для множества товаров и бизнесов, стимулируя маркетинг из игрушек, игр, товаров, фаст-фуда, 3) фильм берет разного рода продукты из «реального мира» и представляет их в «мире фантазий», тем самым идеологически увеличивает «товарооборот культуры и интенсивность общества потребления»[4].

Огромную роль в современном маркетинге играет так называемый product placement, по сути, служащий рекламной кампанией существующих торговых брендов. К примеру, чего стоит раскрутка FedEx в «Изгое» (2000) Роберта Земекиса или реклама BMW в сборнике короткометражек в «BMW напрокат» (2001), снятой целой группой знаменитых режиссеров — Джоном Ву, Джоном Франкенхаймером, Тони Скоттом, Энгом Ли, Вонг Карваем, Гаем Ричи, Алехандро Гонсалесом Иньярриту. В последнем случае мы имеем дело не с характерной деталью, как в «Золотом глазе», где BMW хоть и значится машиной Джеймса Бонда, однако не становится главным фокусом действия. Сайт фильма стал одним из самых посещаемых в Интернете (более 60 миллионов посещений). К тому же фильм крутили по телевидению как сериал, а его выход сопровождался выпуском серии книжных комиксов «BMW напрокат», став блестящим примером «брендового интертейнмента».

Конечно, современный Голливуд заботится не только о брендах, но и о том, чтобы франшиза имела свою неповторимость. Именно для этих целей современные конгломераты готовы рисковать, приглашая представителей независимого кино на постановку больших артифицированных блокбастеров. Ярким примером арт-блокбастера является трилогия «Матрица» — один из самых успешных проектов Time Warner последнего времени. «Матрица» (1999) позволила узаконить в Голливуде эстетику киберпанка — супержесткой научной фантастики, обязанной своей популярностью книгам Уильяма Гибсона, Брюса Стерлинга, Пэт Кэдиган и многих других. Редкие попытки скрестить киберпанк с кино проделывались еще в 80—90-е, однако только «Матрица», собравшая более 450 миллионов долларов, смогла глобально популяризировать эту эстетику. Были созданы не только два сиквела «Матрица: Перезагрузка» (2003) и «Матрица: Революция» (2003), в общей сложности собравшие более миллиарда долларов, но и анимационный сериал «Аниматрикс» (2003), компьютерная игра «Войди в Матрицу» (2003), игра для мультиплейеров «Матрица OnLine» (2004) и еще огромное количество сопутствующих товаров.

Голливуд эпохи формирования конгломератов киномедиаиндустрии развивается по двум основным направлениям. Одно пытается выдерживать модель традиционных зрелищных блокбастеров, адресованных всем и делающих ставку на простые сюжеты, мощные спецэффекты и сопутствующие возможности франшизы (отличным примером тут могут служить «Трансформеры», «Люди Х», «Человек-паук»). Второе — активно осваивает сложные, элитарные темы и необычную визуальную эстетику, в том числе компьютерных игр, которые к концу 90-х годов стали не просто гигантским бизнесом, но и породили собственные эстетические направления. Вступающие в конкуренцию с традиционными хитами артифицированные блокбастеры — как «Бэтмен: Начало», «Матрица» или «Страсти Христовы» (2004) — отстаивают идею

[4] Wasko Janet. Hollywood in the Information Age. Cambridge. 1994, p. 217.

«кино для избранных». В пику концепции «Голливуд для всей планеты» они возвращают идею сегментирования аудитории. Однако даже арт-блокбастеры существуют как составная часть франшизы, обеспечивая интерес к себе благодаря работе бренда, коим может стать даже Новый Завет.

В современном Голливуде огромных многопрофильных конгломератов студии с огромной неохотой дают право на финальный монтаж режиссерам, приглашенным ставить франшизы. К примеру, постановщик «Человека-паука» Сэм Рейми его не имел, как не имели и братья Вачовски, когда работали над «Матрицей». После успеха этой трилогии студия все же доверила им final-cut, когда те работали над «Спиди-гонщиком». В результате фильм стал длиться вместо предполагаемых 90 минут 2 часа 15 минут и провалился в прокате. Так что, несмотря на успехи арт-блокбастеров, в случае с франшизами чаще всего приходится говорить о корпоративном авторстве.

Одновременно Голливуд активно пытается искать пути для нового витка развития малобюджетного кино. Франшиза сегодня — это норма, победившая концепция больших голливудских конгломератов, однако она не исчерпывает всей их политики. Сегодня средний бюджет студийного фильма составляет 70,8 миллиона долларов, что говорит о том, что студии уже не мыслят своего существования без дорогостоящих зрелищ. Хотя это не означает, что они не пытаются параллельно осваивать другие стратегии. Например, Paramount приняла решение учредить особую программу по выпуску ультрамалобюджетных фильмов, чья стоимость не будет превышать 100 тысяч долларов. Подобное решение Paramount приняла после огромного успеха фильма «Паранормальное явление», собравшего более 100 миллионов при бюджете в 15 тысяч. Это не говорит о том, что время зрелищ и брендов прошло. Скорее, о совершенно новых стратегиях, которые студии вынуждены принимать в условиях мирового финансового кризиса.

Другой путь улучшения качества кино — выпуск меньшего количества проектов. С каждым годом большие компании снижают число блокбастеров, которые выпускают на рынок. Например, Disney за последние несколько лет уменьшила количество фильмов с сорока до двенадцати, а Warner — с тридцати пяти до двадцати. Борьба теперь идет за качество франшиз, бюджеты которых растут с каждым годом. Преобладает принцип «лучше меньше, но масштабнее». Большие студии, особенно в эпоху кризиса, скорее всего будут искать возможность заработать на низкобюджетных фильмах (как это уже собирается делать в ближайшее время Paramount). Кризис ударил по индустрии в целом — Уолл-стрит приостановил финансирование Голливуда. Это означает, что фильмы не приносят достаточно прибыли и конгломераты будут вынуждены обходиться своими средствами, рисковать своими деньгами, вкладывать в кино не больше того, что они заработали.

В конечном итоге увеличение доли низкобюджетного кино — это реальный выход из кризисного положения и возможность оздоровления ситуации. Высокобюджетные фильмы — вроде «Аватара» — должны быть штучным товаром, а не широким мейнстримом, как это стало в последнее время. В Голливуде, видимо, вновь возникнут возможности для появления подлинных произведений искусства, как это было в предшествующие эпохи — в его золотой век, в эпоху Нового Голливуда. Ведь даже самые яркие арт-блокбастеры далеки от того, чтобы называться искусством кино, поскольку они, за некоторым исключением, не отменяют ни product placement, ни бренд-подход, ни пакетный принцип создания. «Властелин колец» снимали несколько съемочных групп одновременно — о какой авторской режиссуре здесь можно говорить, хоть фильм и принес «Оскар» за режиссуру Питеру Джексону. Чем масштабнее проект, тем меньше шансов у современного режиссера его полностью в качестве полноправного автора контролировать.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Человек сумерек

«Дневная красавица», режиссер Луис Бунюэль

Исток «новой волны» несложно локализовать во времени: конечно, 1959 год, когда на экран вышли «На последнем дыхании», «400 ударов», «Хиросима, любовь моя». Перефразируя известное высказывание о первом из названных фильмов, можно сказать, что история кино делится на периоды до и после 1959-го.

Менее очевидны последствия, в том числе и для самой школы: когда, в какой момент «новые» были причтены к архиву, огранились в нерушимых хрестоматийных формах?

Предыдущие восстания формотворцев в довоенных Франции и Германии в значительной мере предопределялись извне — изобразительными и литературными парадигмами сюрреализма и экспрессионизма соответственно. Экспансия итальянского неореализма, в свою очередь, опиралась на расширение возможностей кинодраматургии в материале и в структуре и на привлечение непрофессиональных исполнителей. Во вновь учрежденной Пятой республике экранный бунт вершился руками синефилов; они опирались на одно кино (Хичкок), чтобы отменить другое («папино»); серьезность намерений более, нежели введением новых героев или сюжетов, удостоверялась иной оптикой и рискованной манерой монтажа. Это была революция в кинематографе, проведенная кинематографическими же средствами.

О влиянии «новой волны» на многочисленных эпигонов и последователей — включая Тарантино и постмодернистов 1990-х — написано немало. Как представляется, Годар, Трюффо, Рене задали не столько инструментарий, сколько модель поведения: смена поколений как некий акт диверсии, подрывные акции в тылу отцов во имя кино.

Один из примеров заимствования стоит особняком, столь же удивительный, сколь и значимый для истории nouvelle vague: «Дневная красавица» Луиса Бунюэля.

Замкнутая структура «Дневной красавицы» свидетельствует о том, что события фильма могут быть не более чем сновидениями Северины (Катрин Денёв).

Это ее кошмары, ее рискованные отношения с мужчинами, ее навязчивые идеи. Из солиптического круга исключен единственный из ее клиентов — гангстер Марсель (Пьер Клементи). Ему одному дана привилегия действовать за границами основного сюжета, вне той игры, в которую Северина втянула окружающих.

Пьер Клементи безукоризненно воплощает жестокость. Полные губы, взгляд с поволокой, иссиня-черные волосы складывают образ опасного красавца. Неулыбчивый, всегда внутренне собранный, словно изготовившийся к прыжку, к тому же еще и вульгарный, агрессивный, в рваных носках, он кажется совершенной противоположностью своей новой возлюбленной. Однако Бунюэль в дополнение метит его отполированными черными сапогами — столь же безукоризненно блестят черные туфельки Северины. Фетиши подтверждают близость. За внешним холодом кроется непристойнейшая чувственность, свойственная и Северине, и Марселю. Оба — прекрасны и развращены, сексуальны и отчуждены, и их связь болезненнее и теснее, нежели сговор любовников — это единение в забытьи порока.

Тем важнее, из какого сна пришел герой Клементи.

Все короткое время своего существования в кадре Марсель наследует фатальные похождения Мишеля Пуакара из «На последнем дыхании» Годара, начиная с имени, совпадающего с названием города, откуда Пуакар отправляется к той, которая предаст его. Параллель продолжают выкрики продавца газеты New York Gerald Tribune — на такой же призыв Патрисии, будущей предательницы, откликается Пуакар сразу по прибытии в Париж. В «Дневной красавице» газету покупает пособник Марселя, Ипполит, уже через него Марсель входит в историю. Следующий эпизод с ограблением в лифте также имеет подобие в криминальных проделках Пуакара; очевиден и мотив любви между бандитом и буржуазкой. Наконец, развязка — почти зеркальная противоположность финалу «Последнего дыхания». После выстрела в мужа Северины — покушение происходит за кадром — Марсель бросает машину (а не самоубийственно отказывается воспользоваться автомобилем друга). Полиция заблаговременно блокирует далекий перекресток, где должен был бы завершиться пробег героя в кинематографическое бессмертие с пулей в спине, так что ему остается банальная перестрелка из-за угла; далее, в соответствии со сценарием 1959 года, камера останавливается на полицейском: тот целится и стреляет с суровым сосредоточенным лицом, у Годара — профиль в гражданском, у Бунюэля — анфас в униформе; Марселя пуля также поразила посреди улицы, но в грудь, он не бежит, падает сразу, умирает — и не героически, и не комично, без предательств, без гримас, без словесных фейерверков. Чужак в мире Северины, он одновременно принадлежит реальности Дневной красавицы — где необходим для того, чтобы заплатить дань ночи.

Так завершается общая история исчадий двух воображаемых миров. Дневная красавица создана фантазиями фригидной буржуазки. Марсель, человек сумерек, — страшнейшее видение, которое Северина не может постичь и контролировать, напротив, подчиняется ему; от первого до последнего дыхания он есть творение кино как внешней внеличностной силы. Пуакар делал собственный выбор, пусть в трагических условиях. Марселя же ведет всевластная воля кинематографа. Его главное задание — передать фантазму Северины санкцию незримых экранных богов, благодаря чему исполняется также и извечная мания людей с киноаппаратом — создать фильм, в котором «жизнь», «кино» и «воображение» уже неразделимы.

Убедительная самодостаточность этой citation указывает на то, что Бунюэлю удалось нечто большее, нежели авторский ответ Годару: завершить идеологию 1959-го изнутри, использовать метод вплоть до полного его исчерпания. Точно так же, как Мишель Пуакар был последним экзистенциалистским героем, так и Марсель стал последним действующим лицом эпохи «волны». Далее были мелодрамы и марксизм, американские ночи и американ-

ские дяди, уик-энды с Мао и новобрачные в черном, Латинский квартал и «Вся власть воображению», — но проект революции в кино получил свой контрольный кадр.

Бунюэль, полностью сменив драматургические векторы и оставив (ради смерти) героя, показал тот предел, за которым целлулоидный шторм стихает, чтобы осесть ровными рядами пленки на полки Всеобщей Синематеки.

ДЖЕФФРИ МАКНЭБ

Как состарилась «новая волна»

«Вдали от рая», режиссер Тодд Хейнс

«Все, что нужно для фильма, — девушка и пушка». Такую формулу вывел (позаимствовав ее у родоначальника немого кино Дэвида Уорка Гриффита) Жан-Люк Годар в период съемок своей первой картины «На последнем дыхании» (1960), с которой, в частности, и началась «новая волна». Сегодня, пятьдесят лет спустя, трудно недооценить влияние этого течения, основательно встряхнувшего мировой кинематограф.

Дерзкие, полные энергии, влюбленные в Голливуд Хоуарда Хоукса и Рауля Уолша, режиссеры «новой волны» подняли бунт против традиционного кинематографа, который они именовали «папиным кино». Их раздражали примитивные фильмы, слишком буквальные, изобилующие экранными красивостями. Работы самих авторов «новой волны», будь то «Красавчик Серж» Клода Шаброля, «400 ударов» Франсуа Трюффо или «На последнем дыхании» Жан-Люка Годара, были наполнены энергией безрассудства и атмосферой интимного общения. Снятые вдали от студий, в декорациях реального мира при естественном освещении, они бросали вызов традиционной киногрампатике: резкие монтажные переходы, быстрые панорамные съемки, прямой взгляд актера в камеру — режиссеры использовали массу новых нетрадиционных приемов. Сюжеты были основаны на глубоко личных историях, а зачастую режиссеры

обходились без строгой сюжетной линии, выстраивая повествование в виде грубых набросков и импровизаций. «Бомба нонконформизма» — так Аньес Варда описала свою дебютную картину «Пуэнт Курт», и это словосочетание выражает сущность творчества режиссеров «новой волны» в целом.

Кто бы мог поверить, что движение, вбрызнувшее в кино свежую струю, зародившееся с таким пылом и воодушевлением, в конце концов начнет оказывать столь разлагающее влияние? История «новой волны» — поучительная сказка о том, как вчерашние бунтари могут очень быстро слиться в единую массу и пополнить ряды традиционалистов. В начале карьеры Франсуа Трюффо называли не иначе как «юным хулиганом от журналистики» и «озлобленным трудным подростком» — в журнале Cahiers du cinéma он публиковал огромные полемические статьи и яростно критиковал «ветеранов» — режиссера и сценариста Ива Аллегре, сценаристов Жана Оренша и Пьера Боста. Сегодня французского режиссера-бунтаря (умершего в 1984 году) почитают как национальное сокровище. В этом-то и проблема. Ни один уважающий себя хулиган не хочет, чтобы те, против кого он так пылко боролся, обожали его.

Пожалуй, самой фатальной чертой «новой волны» был культ авторства. Члены движения лелеяли романтический образ режиссера-художника, всег-

«Меня там нет», режиссер Тодд Хейнс

да говорящего от первого лица. Даже социальные и политические потрясения 1968 года не смогли полностью разрушить это весьма туманное понятие. «Новая волна» (как и множество аналогичных движений, порожденных ею в разных странах Европы и мира) стала оправданием развития невероятно эгоцентричного стиля режиссуры, который процветает и по сей день.

На любом крупном кинофестивале вы непременно увидите картины, вдохновленные фильмами «400 ударов» и «На последнем дыхании», бесконечно их цитирующие. Однако то, что в 1959 году казалось свежим и ярким, сегодня выглядит тусклым и довольно посредственным. Прекрасные ранние работы Годара, Трюффо и компании сегодняшние новички используют как предлог, чтобы снимать скучные, пресные и однообразные артхаусные картины, как правило, финансируемые госструктурами. Когда из-за вялости мысли и отсутствия инициативы режиссеры и продюсеры обращаются за финансовой поддержкой к правительству, которое с радостью предоставляет средства, дух бунтарства, если он и был в зародыше их проектов, неизбежно угасает. Многие фильмы, снятые «во славу «новой волны», как оммаж ей или как продолжение, овеяны причудливой аурой ностальгии. Режиссеры смущенно оглядываются на Париж 1968 года, словно не находя достойных сюжетов в современной жизни.

«Парни не плачут», режиссер Кимберли Пирс

Между тем молодых французских «авторов», по-видимому, гнетет мысль, что они не смогут оправдать возложенные на них ожидания. Многих режиссеров, будь то Леос Каракс, Матье Кассовиц или «пожилой грубиян» Жан-Клод Бриссо, судят не просто по их заслугам, их творчество оценивается (и в итоге признается неполноценным) сквозь призму прошлого.

В то время как режиссеры — художники «новой волны» преклонялись перед голливудскими фильмами категории B, обожали Джерри Льюиса (известного как «король безумцев») и маэстро вестерна Бадда Боттичера, их современные подражатели (преимущественно в Европе) исповедуют гораздо более надменное отношение к жанровому кинематографу. Они забыли, что за пристрастием Годара к девушкам и пушкам скрывалась увлеченность примитивной эстетикой бульварного романа.

«Французская «новая волна» мертва. Люди должны это понимать», — говорил французский продюсер Франк Рибьер в интервью на американском кинорынке в ноябре прошлого года. Он пытается выпускать фильмы ужасов в стране, где доминирует артхаусная кинокультура. «Режиссеры-авторы засоряли и разлагали кинобизнес во Франции в течение чуть ли не сорока лет. Но теперь все кончено! Никто больше не читает Cahiers du cinéma. Никому уже нет дела до Трюффо и прочих. Мир кинематографа изменился. Пришло совершенно новое поколение».

Создатель фильмов ужасов утверждает, что гораздо больше оригинальных, даже выдающихся работ сейчас появляется в жанре хоррор, чем в артхаусе, и тем не менее эти картины упорно не хотят воспринимать серьезно. Рибьер намерен производить ленты, по масштабу и силе воображения подобные «Лабиринту Фавна» или «Репортажу», чтобы не потакать прихотям молодых режиссеров-солипсистов.

Международный кинорынок перенасыщен фильмами, созданными скорее для фестивалей, чем для зрителей. «В целом в Европе снимается слишком много картин. Кажется, в прошлом году было выпущено тысяча двести названий. В мире нет места для такого количества голландских, немецких, французских, шведских и прочих европейских картин, так почему мы продолжаем снимать их?» — прокомментировал недавно ситуацию Вутер Барендрехт, глава компании Fortissimo Films. В каждой стране Европы есть многообещающие амбициозные режиссеры, мнящие себя истинными последователями Годара и Трюффо.

Группа режиссеров «Догмы» на короткий период возродила бунтарский дух и философию отрицания, некогда питавшие и французскую «новую волну». Их «обет целомудрия» мог показаться излишне претенциозным и отда-

вал маркетинговой уловкой, но, по крайней мере, он дал режиссерам свободу творить быстро и спонтанно. Часто и американские независимые режиссеры, с успехом усвоив опыт прошлого, фонтанировали невероятной энергией, характерной для раннего творчества Трюффо и других. Начинающий Квентин Тарантино не скрывал своего восхищения работами Годара: свою кинокомпанию он назвал Band Apart (в честь одноименного фильма 1964 года), а в фильмах часто цитировал картины французского режиссера. Сам Годар, как известно, отчаянно увлекался американскими фильмами категории В и черпал вдохновение в поп-культуре. То же можно сказать и о Тарантино. Однако американский режиссер рассматривает эти источники вдохновения через призму «новой волны», что добавляет его кинематографу иронии, а его самого побуждает более ясно осмысливать свое творчество.

Было бы безумием приводить доводы против государственного финансирования кино в Европе. Без поддержки Французского национального центра кинематографии и Британского совета по кино многие режиссеры, как начинающие, так и опытные, не могли бы сдвинуться с места. Однако существует мнение, что американские независимые смогли глубже и острее почувствовать и передать дух «новой волны», чем их коллеги из Европы, именно потому, что были лишены гарантированной поддержки и работали, полагаясь лишь на свои силы, точно так же, как французские авторы пятьдесят лет назад. «Обычно я не говорю такие вещи, но мне действительно кажется, что система государственного субсидирования не всегда идет на пользу режиссерам, поскольку она отдаляет режиссера от его потенциальной аудитории, — недавно заявила продюсер из Нью-Йорка Кристин Вачон. — Я встречалась с несколькими европейскими режиссерами, сделавшими карьеру в основном благодаря субсидиям государства, для них публика не так уж и важна. В то время как в американской киноиндустрии зрители — самое главное».

Говоря о главенствующей роли зрителя, Вачон судит не с позиции голливудского продюсера, выпускающего «попкорновое кино». В ее послужном списке — преимущественно нестандартные картины, такие как «Отрава», «Вдали от рая» и «Меня там нет» Тодда Хейнса, «Хедвиг и злосчастный дюйм» Джона Кэмерона Митчелла и «Парни не плачут» Кимберли Пирс.

Одна из ключевых причин, объясняющая столь сильное воздействие фильмов «новой волны» на публику пятьдесят лет назад, в том, что зрители искренне наслаждались ими. Теоретизирование, хитрые монтажные приемы и нападки на «папино кино» не имели бы никакого значения, если бы молодым инакомыслящим режиссерам не удалось взбудоражить воображение публи-

«Хедвиг и злосчастный дюйм», режиссер Джон Кэмерон Митчелл

ки. Жан-Люк Годар мог бесконечно играть в радикальные игры с повествованием, формой и звуком, в саморефлексию, но помимо всего прочего в его авторской манере были неистовость и энергия, его картины пронизаны юмором и духом нонконформизма. Не нужно быть киноведом, чтобы оценить харизматичность Жан-Поля Бельмондо и загадочную красоту Джин Сиберг в «На последнем дыхании» или прочувствовать трагедию героини Анны Карина в «Жить своей жизнью».

Стоит только надеяться, что специалисты и теоретики кино, рассуждая сегодня о «новой волне», уделят внимание и анализу ее противоречивого наследия. За последние полвека эпигоны «новой волны» сняли, прикрываясь ее громким именем, множество скучных и серых картин. Энергия, когда-то породившая «волну» и поддерживавшая ее на протяжении первых лет существования, уже давно растворилась, рассеялась, угасла. То, что современные авторы продолжают оглядываться на Годара и Трюффо, говорит о том, насколько сильный дефицит идей царит сейчас в европейском кино.

Не превратилась ли сегодня «новая волна» в то самое «папино кино»?..

www.independent.co.uk, Friday, 6 March 2009

Перевод с английского Елены Паисовой

Круги на воде

В журнале Sight & Sound опубликованы ответы известных режиссеров на вопрос, что значила для них «новая волна».

Жак Одиар (*Франция, род. 1952*)

Режиссеры «новой волны» наблюдали за жизнью вокруг, за меняющимся миром и осознавали, что существующие традиционные методы и средства выражения безнадежно устарели, поэтому они начали изобретать новые. Внезапно в кино ворвались прекрасные юные актрисы. Это был свежий взгляд. Режиссер всегда должен думать о своем художественном инструментарии, наблюдать за тем, какие средства используют другие.

Катрин Брейя (*Франция, род. 1948*)

Именно благодаря «новой волне» я узнала, что можно быть молодым безвестным любителем и при этом снимать кино. Многие режиссеры «волны» писали для Cahiers du cinéma, а я, девочка из провинции, ничего и не знала об этом журнале. Названия картин (всегда необычные и вызывающие) и лица актеров — лица нового поколения — уносили меня в мир мечты.

Эти режиссеры показали мне, что кино — страсть, а не предмет для изучения в школе. Кино просто возникает, и всё. Никто не может объяснить, как его делать, какие существуют правила. И возникает оно в новых лицах.

Я не люблю актеров, иссушенных уже померкшими желаниями, пережитыми в других ролях. Камера предназначена в большей степени для открытий, чем для простой записи, констатации, не так ли? С помощью мистических, завораживающих крупных планов, которые я обожаю, можно исследовать глубинные пласты, раскрывать потаенные уголки души.

Больше всего я люблю фильмы Годара: «На последнем дыхании», «Банда аутсайдеров», «Безумный Пьеро». Мне также очень близка картина «Женщина есть женщина». Особенно в ней меня пленяют строгость построения кадра, импульсивность и при этом аккуратная выверенность и продуманность в выборе цвета, а также ее «ультрамодернизм», вычурный и манерный. Стремление модернистов создать безупречную репутацию иногда оборачивается в их работах чрезмерной претенциозностью и жеманством. Но мне и это нравится.

Годар определенно не дурак, и постоянные насмешки над самим собой ничуть не умаляют достоинств его тонко выстроенных и умных работ. «Женщина есть женщина» — прекрасный фильм. Я люблю эгоцентричное притворство героев Анны Карина и Жан-Поля Бельмондо, люблю ощущать свободу и наслаждение, которые испытывает режиссер, вольно сочетающий игривую манеру исполнения актеров со скрупулезным построением кадра, люблю и резкую цветовую гамму, характерную для того времени. Конечно, я была увлечена, зачарована «новой волной», она сильно повлияла на мое творчество. Я всегда говорю, что моя картина «Ночной съем» 1979 года — скрытый римейк фильма «Женщина есть женщина».

Чарлз Барнетт (*США, род. 1944*)

Когда я учился в киношколе, французская «новая волна» уже оформилась как яркое явление. Новое движение стало предметом исследований. Не могу не отметить Годара, поскольку его творчество всегда было одной из тем обсуждений. В тот период я проникся ощущением эксперимента, съемки стали приносить настоящую радость. Авторы «новой волны» создали необыкновенную атмосферу, которая меня сразу покорила. Я почувствовал себя частью этого движения. Постоянно хотелось вскочить с места и скорее бежать снимать.

Фильм, породивший в моей голове больше всего размышлений, — «В прошлом году в Мариенбаде». Рене изо всех сил старался сделать фильм туманным, запутанным. Стиль определял всё. В киношколе считалось, что если ты понял эту картину, значит, у тебя есть режиссерские способности. Я до сих пор не могу понять ни один кадр этого фильма. Творчество Годара для меня более понятно и значимо, в нем есть озорство, смелость, задор. Этот режиссер казался мне бунтарем даже в рамках самой «новой волны».

Клод Шаброль (*Франция, род. 1930*)

Я никогда по-настоящему не верил в «новую волну». Помню, в 1950-е годы я как-то написал статью в журнал, в которой заявил: «Нет никаких волн, есть только море». Пожалуй, со временем это направление стало восприниматься более цельно и обрело особое значение. Фильмы того периода были невероятно наивны. Вспоминаю картину Ренуара «Тони» 1935 года, которую вполне можно причислить к «новой волне». Режиссеры в то время

чаще снимали на улицах, чем в студиях, персонажи были менее шаблонными, свободными от стереотипов, диалоги очень точными, раскрывали суть. Нас сближали, скорее, не общие симпатии и пристрастия, а общие антипатии, мы точно знали, что нам всем не нравится. В итоге Трюффо и Годар рассорились. Нас нельзя сравнить с ветеранами войны, которые любят встречаться и вспоминать прошлое.

Кристоф Оноре (*Франция, род. 1970*)
«Старайтесь делать так, чтобы ваши желания совпадали с вашими возможностями» и «не бойтесь разнообразия» — цитаты из «Декларации о правах и обязанностях кинематографа», написанной авторами «новой волны». Эти заповеди стали моим девизом.

«Лола» Жака Деми — один из величайших фильмов в мире и, конечно, выдающаяся картина «новой волны». Вскоре после нее появился «Безумный Пьеро». Деми и Годар очень схожи, по сути, они — одно целое: та же импульсивность, меланхоличность; в их картинах поп-культура сплетается с идеями высокого искусства. Французский кинематограф никогда не был столь амбициозным, отчаянным и всепоглощающим, как в 1960-е годы. Это наш золотой век, наша империя, наш потерянный рай. В XIX веке творили Гюго, Стендаль, Бальзак, Флобер. В XX — Трюффо, Деми, Годар, Ромер. Здорово, что в каждом веке есть такие фигуры, это повод для огромной гордости.

Хоу Сяосень (*Китай, род. 1947*)
Больше всего я люблю «На последнем дыхании» Годара. Посмотрел его в Тайбэ как раз перед тем, как приступить к съемкам фильма «Парни из Фэнкуэй» (1983). Меня сильно впечатлила его работа, использование резких монтажных переходов, полных энергии и жизни, это было новаторское, молодое кино — другие фильмы, снятые в тот период, не идут с ним в сравнение. Позже я узнал, что Годару не хватало пленки, он был вынужден прерывать сцены на середине, нарушая игру актеров. Он просил их застыть на месте, оставаться строго на своих местах, пока он не заменит бобину, затем они начинали играть с того места, где остановились. В процессе монтажа изображения резко перескакивали с одного на другое, но режиссера это не смущало. То, что он делал, было просто потрясающе. Годар оказал сильное влияние на мои собственные представления о монтаже, и в каждом фильме я возвращаюсь к его приемам.

Sight & Sound, May 2009

Перевод с английского Елены Паисовой

ДЖИНЕТТ ВЕНСАНДО

Французская «новая волна»: рождение звезды

«И Бог создал женщину...», режиссер Роже Вадим

Представители движения «новая волна», как известно, переосмыслили роль режиссера, провозгласив эпоху авторства. Кроме того, благодаря им понятие «кинозвезда» обрело совершенно иное значение.

«Новую волну» сформировало поколение молодых бунтарей, успешно перевоплотившихся из кинокритиков в режиссеров — именно так было принято объяснять его рождение. В начале 60-х изменилось и восприятие кино, способы и методы его анализа, а наивысшим воплощением творческой силы был признан режиссер — автор. Не менее важной, по крайней мере, для зрителей, хотя и почти не обсуждаемой чертой «новой волны» стало абсолютно новое понимание роли актера в кинопроцессе. Режиссеры с бурным негодованием отвергли популярных кинозвезд и стали приглашать на роли своих друзей, подруг и просто людей с улицы, в результате чего на экране возникло целое поколение новых лиц. Чтобы до конца понять суть этой революции, нужно вернуться в прошлое, в 1956 год — время славы Брижит Бардо.

Молодая, красивая, эффектная танцовщица и модель Бардо ворвалась в общественное сознание вместе с фильмом Роже Вадима «И Бог создал женщину...». Вадим, в то время муж Бардо, работал журналистом и искусно использовал быстро развивающиеся массмедиа в целях рекламы потрясающих внешних данных своей жены: например, публиковал фотографии, где она в образе очаровательной старлетки в бикини резвится на пляже в Канне. Можно сказать, что таким образом еще до 1956 года Вадим «создал» Бардо с помощью СМИ; однако, несомненно, впоследствии сама актриса оказала огромное влияние на современную культуру. В картине «И Бог создал женщину...» она воплотила уникальный для того времени образ, в котором слились юность, сексуальная энергия и дух модернистского бунтарства. Возможно, самым ярким и новаторским достижением стала способность актрисы сочетать в себе традиционный образ объекта мужских желаний с образом пылкой натуры, подчиненной собственным страстям. Эти качества, а также надменная и дерзкая

«400 ударов», режиссер Франсуа Трюффо

манера речи вызвали интерес и искреннее восхищение у молодого Трюффо, который опубликовал хвалебную статью о Бардо в журнале Arts. В своей книге «Огни и свобода» (Lumières et liberté, 1998), посвященной «новой волне», Антуан де Бек написал о том, что появление Бардо во французском кино «начало формировать новый тип сознания, связанный с восприятием современной телесной красоты».

В то время, когда Трюффо и его друзья из Cahiers du cinéma начали выпускать первые полнометражные фильмы, Бардо была вне их поля зрения. На тот момент она была настоящей звездой, способной обеспечить фильму хорошие сборы, и молодым режиссерам было не по карману приглашать ее сниматься. Но, что более важно, ее появление неизменно вызывало ажиотаж, и актриса могла затмить собой фигуру режиссера, тем более начинающего. Вот почему Бардо появилась лишь в более поздних фильмах «волны», например в «Презрении» (1963) Годара, когда режиссеры уже прославились, а пик ее собственной славы был уже пройден. Актриса стала предвестником новой эпохи, ее катализатором. Но карьера Трюффо и компании шла в гору, и режиссеры нуждались в новых звездах — актерах и актрисах.

Женщина новой эпохи

Если рассматривать «новую волну» через актерскую призму, нарушается традиционная хронология. Считается, что первыми фильмами «волны» стали «Красавчик Серж» и «Кузены» Шаброля, «400 ударов» Трюффо и «Хиросима, любовь моя» Рене, вышедшие в 1959 году. Но первая настоящая звезда новой эпохи, Жанна Моро, уже появилась годом ранее в картинах Луи Малля (которые, кстати, не причислялись к «новой волне») «Лифт на эшафот» (1958) и «Любовники» (1958).

Моро ознаменовала приход в кино нового идеала женственности. За ней последовала целая плеяда молодых актрис, идеально подошедших на роли в фильмах Трюффо, Годара и других. Среди них были Джин Сиберг, Анна Карина и Стефан Одран, а также Бернадет Лафон, Франсуаза Дорлеак, Эммануэль Рива, Анук Эме, Дельфин Сейриг, Франсуаза Брион, Мари-Франс Пизье и Александра Стюарт. Катрин Денев не вошла в этот список, поскольку обошла стороной «новую волну», впоследствии прославившись благодаря роли в «Шербурских зонтиках» (1964) Жака Деми. Актрисы помоложе — вчерашние девчонки-сорванцы (Карина, Сиберг, Лафон, Пизье) стали визуальным воплощением ценностей поколения «новой волны», а более зрелые — Моро, Рива, Эме, Одран и Сейриг — отражением сложного, глубокого интеллек-

туального характера самих картин. Но своим обликом и манерой игры все они раскрывали основную идеологию движения — подлинность, современность, чувственность. Несмотря на то, что эти актрисы воссоздавали на экране самые разнообразные характеры и типажи, от женщины-ребенка (Карина) до расчетливой интеллектуалки (Рива) и секс-бомбы (Лафон), можно выделить ряд черт, объединяющих их под знаком звезды «новой волны».

До роли в картине «Лифт на эшафот» Моро, получившая классическое театральное образование, уже снялась почти в двух десятках фильмов. Но совместная работа с Маллем стала для нее настоящим перерождением — актриса постаралась стереть из памяти все свои предыдущие роли. Точно так же Одран, Рива, Сейриг и несколько других молодых актрис, имевших кое-какую сценическую подготовку, скоро отказались от перспективной карьеры в популярном кино. Другим не нужно было делать и этого: актрисами становились подруги и девушки режиссеров, фотомодели и просто знакомые. Карина работала моделью у Пьера Кардена, Стюарт была студенткой школы искусств, а Лафон Трюффо пригласил на роль в своей короткометражной ленте «Сорванцы» (1957) после того, как написал хвалебную статью о ее муже, актере Жераре Блене. Годар выбрал для роли в «На последнем дыхании» (1960) Джин Сиберг, увидев ее в «Святой Жанне» (1957) и «Здравствуй, грусть» (1958) Отто Преминджера. Таким образом, ключевую роль во вступлении в круг избранных «новой волны» играли внешность и личные связи. Для актрис это вполне привычные условия, но не стоит забывать, что режиссеры «новой волны» отвергали традиционное актерское образование, как никто прежде; подлинность произведений основывалась именно на непрофессионализме, который ярко (хотя и не всегда однозначно) выявлялся практически в каждом их актере. Важно, что артистам нужно было не играть и не изображать — освобождаться от лакированной, выхолощенной манеры игры, установленной кинематографом «традиции качества». Стремление к максимально реалистичной стилистике режиссуры повлекло за собой развитие более современной техники исполнения и появление новых женских образов — свежих, притягательных, оригинальных — словом, отличных от прежних.

Несомненно, актрисы «новой волны» были невероятно красивы, и особенно очевидно это становится в картинах, где они появляются вместе, как, например, Лафон, Стюарт и Брион в «Набрав в рот воды» (1959) Жака Дониоля-Валькроза, или Лафон, Одран и Клотильда Жоано в «Милашках» (1960) Шаброля. Порой весь фильм был, по сути, любованием одной актрисой, как, например, Эме в «Лоле» (1961) или Карина в «Жить своей жизнью» (1962),

«Лифт на эшафот», режиссер Луи Малль

в котором ее лицо снято со всех возможных ракурсов. Иконические образы Сиберг в «На последнем дыхании» и Моро в «Жюле и Джиме» стали синонимами очарования «новой волны». И все же есть в их красоте нечто отличное от традиционного звездного лоска. При своей молодости, обаянии и сексуальности, актрисы «волны» были лишены показного блеска, надуманного романтического ореола, именно это отличало их и от звезд кино «традиции качества» Мишель Морган, Даниель Дарьё, Эдвиж Фёйер и от большинства голливудских кинодив. Нарушив все стандарты классического образа, Моро в картине «Лифт на эшафот» бродила по мрачным улицам Парижа без макияжа, с намокшими волосами. Звезды «новой волны» вообще выглядели очень естественно: легкий, почти незаметный макияж, короткие простые стрижки и свободные прически (как у Карина, Моро, Лафон). Иногда актрисы появлялись на экране в скромных дизайнерских нарядах (Моро, Сейриг), но в основном скрывали фигуру под повседневной девчачьей одеждой, часто их собственной. Блузки с кружевом, свитера, кардиганы, юбки, комбинации, мальчишеские джинсы, футболки и туфли на плоской подошве становились атрибутами обновленного, более свежего и непринужденного стиля.

Манера игры, выработанная еще Брижит Бардо, также отражала небрежный, беспечный, полуимпровизационный стиль самих картин. Упрощенная речь, спокойная, без нажима игра размыли границу между игровым и документальным кино. Все приемы в фильмах подчеркивали намеренно избранную эстетику несовершенства отрывистые фразы, смазанные окончания слов, очаровательно неловкие движения и очевидные моменты импровизации. Эта тенденция вызывала как бурные похвалы за «свежесть взгляда», так и критику: противники «новой волны» не раз обвиняли актеров в том, что те не способны не то что играть, но даже как следует разговаривать.

Важно отметить, что актрисы «новой волны» сыграли важную роль и в процессе переосмысления понятия «эротика», центральным элементом которого теперь стало не тело, а лицо. Это было видно по тому, как режиссеры использовали крупные планы: стоит вспомнить, например, лицо Жанны Моро в начале картины «Лифт на эшафот» и Анны Карина в фильмах Годара. Без сомнения, все девушки обладали великолепными стройными фигурами, но взгляд камеры был сосредоточен не на них. (Пожалуй, только Бернадет Лафон, обладавшей более пышными формами, приходилось выступать в роли «сексуального объекта», причем вовсе не случайно многие ее героини — девушки из рабочего класса.) В целом «новая волна» представила кинематогра-

«Стреляйте в пианиста», режиссер Франсуа Трюффо

«На последнем дыхании», режиссер Жан-Люк Годар

фу новый тип женщины — не столь откровенно сексуальной, более интеллектуальной и, предположительно, обладающей более реалистичным взглядом на мир, — а также расширила понимание эротики, по-прежнему связанной с понятием фетиша, но уже менее агрессивной и прямолинейной, подчиненной более романтическому ви́дению женственности.

Герои своего времени

Безусловно, самыми запоминающимися стали именно женские образы «новой волны», однако в тот же период зародилось и целое поколение молодых актеров — Жан-Пьер Лео, Жан-Клод Бриали, Сами Фрей, Жан-Луи Трентиньян, Жерар Блен, Жак Шарье, — которые часто выступали в качестве альтер эго режиссеров, с которыми они работали. Лицо Жан-Поля Бельмондо, столь блистательно сыгравшего в «На последнем дыхании» Годара и ставшего воплощением духа 60-х, и по сей день украшает обложки многочисленных книг, посвященных «новой волне». (Между тем, Ален Делон, прославившийся в 1960-м после ролей в фильмах «Рокко и его братья» Лукино Висконти и «На ярком солнце» Рене Клемана, оказался на обочине «новой волны».)

Как и в случае с актрисами, большинство актеров «волны» либо старались отбросить навыки и знания, приобретенные в театральных школах (например, Трентиньян и Бельмондо, который в «На последнем дыхании» вполне естественно разговаривал на уличном жаргоне), либо были совершенными новичками в кино, пришедшими из самых разных профессий. Трюффо превратил пятнадцатилетнего Лео в икону нового поколения, пригласив того на роль в серии фильмов об Антуане Дуанеле, начавшейся с «400 ударов». Хотя, вопреки распространенному мнению, Лео уже появлялся на экране ранее, до «400 ударов», именно роль Дуанеля сделала его одним из символом «новой волны».

И вновь стремление к подлинности определяло выбор актеров, которые выглядели бы хорошо, но — не слишком. Вполне возможно, Делона «новая волна» не принимала именно из-за его яркой, привлекательной внешности; неудивительно, что он и Денёв, два признанных эталона красоты 60-х, не стали звездами нового движения. Показательно, что в Италии Бельмондо называли «il brutto» — «уродливый», из-за его нестандартного лица и сломанного носа. Если Бельмондо с его внешностью и манерой игры воплощал образ грубоватого мачо с крепко зажатой в зубах сигаретой, то большинство актеров «волны» — худощавые темноволосые юноши — создавали образы,

внешне удивительно напоминавшие самих режиссеров. (В частности, сходство Лео и Трюффо можно назвать поистине сверхъестественным.) Все эти актеры возвестили приход нового имиджа — молодого, тонко чувствующего, уязвимого юноши, — который резко контрастировал и с грубыми, комичными или патриархальными образами, ранее закрепившимися в популярном французском кино (вспомнить хотя бы Фернанделя и Жана Габена), и с образом лихого героя, любимца публики, вроде Жана Маре.

Идейным воплощением нового актерского поколения можно считать роли Жерара Блена в «Кузенах» и Шарля Азнавура в «Стреляйте в пианиста» (1960). Молодые актеры стали настоящим рупором для режиссеров, визуальным воплощением их творческой чувствительности, не говоря уже о том, что тонкость и ранимость персонажей вызывала глубокое сопереживание не только у игравших с ними актрис, но и у публики. Порой картины служили также иллюстрациями идей нового гедонизма: герои на экране носили стильные наряды и аксессуары, местами действия практически всегда были Париж или Лазурный берег (как в «Безумном Пьеро» Годара). Но в большинстве случаев персонажи являли собой образ задумчивого и чувствительного молодого человека и, в целом, представителя интеллектуального среднего класса, из которого в свое время вышли сами режиссеры и аудитория, к которой были обращены их фильмы.

Звезды синефилии

Благодаря звездам «новой волны» отношения между режиссерами и актерами, как профессиональные, так и личные, сильно изменились. Многие актрисы вступали в романтическую связь с режиссерами: Моро — с Маллем (а затем с Трюффо), Карина — с Годаром, Одран — с Шабролем, Брион — с Дониоль-Валькрозом. Конечно, можно сказать, что в кино это распространенное явление. Но «волна» породила более близкие, доверительные отношения, которые часто становились основой киносюжетов (пример тому — фильм «Жить своей жизнью»). Вместе с тем главная роль в кинопроцессе отводилась все же режиссеру (и его эго), а потому новоиспеченные звезды были вынуждены подчиняться его эстетическим взглядам и творческим замыслам. Так, Бернадет Лафон называла себя «марионеткой», добавляя: «У меня не было никакой профессиональной подготовки, я просто была очень податливым материалом». Поскольку большинство актеров-новичков были никому не известны, они не обладали тем весом и влиянием, которое обычно присуще кинозвездам, и оставались вечными «подопечными» режиссеров. Так, Жан-Пьер Лео буквально вырос вместе с фильмами Трюффо, в которых снимался.

Стоит отметить и то, что артисты также служили режиссерам важным каналом для выплеска многочисленных синефильских аллюзий, скрытых или очевидных (например, стрижка под Луизу Брукс у героини Анны Карина в «Жить своей жизнью»). Грубые, неловкие жесты, намеренно допускаемые ошибки, иностранный акцент Сиберг и Карина (датчанки по происхождению), взгляд актеров прямо в камеру — все это создавало определенную дистанцию, служило авторам средством самоосмысления, так же как и частое появление на экране реальных персонажей — философов и кинематографистов, — особенно в фильмах Годара. Создавался эффект легкого иронического «скольжения» меж двух реальностей, а между экранными героями и игравшими их людьми оставался зазор, отражавший парадоксальное стремление авторов к реалистичности и, одновременно, к максимально свободному самовыражению.

Многим актерам, пришедшим в кино вместе с «новой волной», удалось сделать хорошую карьеру (в частности, Лафон, Одран, Трентиньяну, Бриали), но только двое из них — Моро и Бельмондо — обрели поистине громкую славу. Однако система звезд, созданная «новой волной», оказала сильное влияние на дальнейшее развитие роли актера в кинопроцессе. «Звезды сине-

филии» — актеры французского авторского кино — чаще получали призы на фестивалях и снимались за рубежом, чем их коллеги из популярного, массового кино. Даже современных исследователей кино больше привлекают личности Одран, Эме, Карина и Сейриг, нежели звезд крупнобюджетного кино, таких как Луи де Фюнес, Бурвиль или Пьер Ришар.

«Новая волна», рожденная из отрицания французского мейнстрима, создала альтернативную модель кинозвезды, актуальную и по сей день. Доказательство тому — актрисы Жюльет Бинош, Изабель Юппер, Жанна Балибар — во Франции, Ханна Шигулла — в Германии, Лив Ульман — в Швеции. В конце 1960-х звезды «новой волны» уже не просто дополняли и иллюстрировали авторский замысел, они стали ключевым компонентом успеха всего движения. Новые лица, тела, мимика и жесты превратились в метафору обольстительной силы «новой волны», интеллектуальной энергии и новаторского мышления ее авторов.

Sight & Sound, May 2009

Перевод с английского Елены Паисовой

НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА

Знак Ромера

Эрик Ромер

Название первого полнометражного фильма Жака Риветта «Париж принадлежит нам» (1959) звучит как манифест «новой волны», свидетельство ее дерзости и напора. Европейские и отечественные кинорежиссеры 60-х отчетливо сознавали общую черту эпохи: город снабжал метафорами и культурными ассоциациями время. Его фактура была так осязаема, а аура столь сильна, что, кажется, действительность приобретала художественное качество, которое раскрывал кинематограф. Образы городов на экране одного из самых значительных кинодесятилетий сегодня стали частью мифологии, легенды: о ней можно ностальгировать, ей можно подражать, ее можно пародировать или разоблачать. Но ясно одно — авторы «волны» сумели в определенный момент истории через свой внутренний опыт проявить опыт целого поколения. Можно вспомнить слова Жака Риветта, сказанные по поводу «400 ударов» Трюффо: «В фильме сразу оказались найденными все времена — мое, твое, ваше — единое время нашего несравненного детства». Не важно, что кому-то в этой компании дебютантов было двадцать шесть, а кому-то — тридцать девять.

Один из лучших фильмов «новой волны» вышел в прокат с опозданием

на три года и не снискал успеха у публики, отодвинув своего автора в тень его молодых собратьев. Эрик Ромер был самым старшим в группе режиссеров из Cahiers du cinéma — ему было почти сорок, когда он дебютировал в полнометражном кино, сняв «Знак льва» (1959). Собственно, в этот год родилась «волна», выбросившая на берег две «жемчужины» — «400 ударов» Франсуа Трюффо и «Хиросима, любовь моя» Алена Рене. Следующим летом все будут обсуждать феномен Годара, только что выпустившего «На последнем дыхании», который был не только самым дерзким, но, по мнению многих критиков, са-

«Знак льва»

мым репрезентативным высказыванием поколения. «Знак льва» вышел только в 1962-м — эти годы по насыщенности и интенсивности были сопоставимы с десятилетием. И Ромер, один из тех, кто подготовил интеллектуальную базу «новой волны», возглавив после смерти Андре Базена Cahiers du cinéma, знал об этом лучше других. Но все-таки его не могла не ранить холодная реакция зрителей и прессы на его картину. Через год он оставит пост главного редактора, устав бороться с внутренними противоречиями в коллективе, и начнет проект фильмов-циклов: «Шесть моральных историй» (1962—1972), «Комедии и поговорки» (1980—1984), «Четыре времени года» (1990—1992). Это было похоже на уход в подполье — радикальный и очень французский выбор формы как средства самозащиты, надежной стратегии творчества. Ромер уйдет в преподавательскую и научную деятельность, совмещая работу в университете, съемку документальных лент и учебных передач для школьного телевидения с постановкой игровых фильмов. Тяга к исследованию нравственных вопросов и просветительский пафос — особенности его дара и черты режиссуры.

Ромер воплощает тип художника-теоретика, режиссера-искусствоведа (может быть, в большей степени, чем его коллеги). Уже в 50-е годы он пишет статьи о теории музыки, архитектуры и, конечно, кинематографа. И одновременно — раньше своих коллег — пробует снимать кино, причем полнометражное. В 60-е годы появятся его документальные работы о великих мыслителях («Паскаль», 1965), режиссерах («Карл Дрейер», 1965), персонажах («Дон Кихот», 1964). В те же годы Ромер осваивает совершенно разные жанры, сочиняя «нравоучительные повести» для своего первого цикла и защищает докторскую диссертацию «Организация пространства в «Фаусте» Мурнау». Но самым личным и мощным произведением Ромера останется его первый полнометражный фильм «Знак льва», получивший признание много лет спустя.

В истории живущего в Париже американца, внезапно оказавшегося без крова и гроша в кармане, город — не «пятый персонаж»[1], как в ленте «Париж принадлежит нам», а второй, а может быть, и первый. Так или иначе, именно с ним ведет немую дуэль иностранец Пьер Весселькрен на протяжении доброй половины экранного времени.

Герой — заложник пространства, оставшийся один на один с городом: постепенно он превращается из обычного человека в существо, главная цель которого — выжить, выстоять в этой схватке. Ведь беспрепятственно гулять по улицам и бульварам, зная, что тебе негде переночевать, не на что поесть и совершенно не к кому обратиться, бывает так же невыносимо, как сидеть за тюремной решеткой. Ромер развенчивает романтический образ фланера, укоренившийся в литературной и художественной французской традиции, — блуждания Пьера по историческому центру летнего Парижа полны такой безысходности, что, кажется, физическое движение — единственное, что осталось герою, и он просто выполняет его, измеряя ногами пространство. Из этого «музея» (который, если отвлечься от сюжета, очень красив) даже в пригород нельзя убежать, не говоря о деревне, где все проще. Хотя чужаку, за которого некому поручиться, и во французской провинции туго придется. Французы чтут «правила игры», принятые в обществе, любят условности и не терпят все, что выходит за пределы светского этикета. Человек, вдруг устраивающий пир на весь мир, чтобы поделиться своими чувствами, рассказать что-то важное о себе, сыграть свою музыку, — непонятен, но интересен им, как существо с другой планеты, чужеземец, родившийся под другим космическим знаком.

Думается, пафос самоутверждения и порывистость «новой волны» не очень подходили этому неспешному фильму, снятому длинными планами. Ранние ленты режиссерского поколения 60-х, как правило, — громкие декларации, восклицательные высказывания. «Знак льва» — скорее, исключение, автор «не ищет своего», а рассказывает притчу об унижении и сочувствии. Размышляя о французском кино 60-х, Ромер выделяет два типа режиссеров: те, для которых кино больше средство, нежели цель, и другие — такие радикалы, как Жан-Люк Годар и Ален Рене, чьи персонажи, прежде всего, воплощают авторскую концепцию кинематографа. Создателю «Знака льва» более важным кажется раскрыть психологию героя, описать жизнь его души, а не выразить с его помощью способ своего письма, «защитить идею кино». От дебюта «капитана» команды Cahiers du cinéma ждали языковых реформ, оригинальности формы, тем более что его работа выходит на фоне недавних споров вокруг «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) Рене. Классицизм фильма Ромера можно, пожалуй, сопоставить с повествовательной манерой Трюффо в «400 ударах», с творчеством режиссера — сторонника традиционной драматургии, умеющего тонко исследовать чувства.

Примечательно, что первая статья Эрика Ромера, опубликованная в Revue du cinéma в 1948 году, была посвящена «кинематографу как искусству пространства». В 1955 году критик, мечтающий стать кинематографистом, пишет эссе «Целлулоид и мрамор», где возникает тема архитектуры, которой он будет заниматься всю жизнь как историк, режиссер, телеведущий. Сквозной линией его творчества станет рефлексия о том, как менялся и меняется город: Ромер будет исследовать «метаморфозы городского пейзажа» (фильм для школьного ТВ, 1964), изучать визионерские рисунки Виктора Гюго, угадывать в старинных гравюрах и фотографиях образ жизни столичных жителей Европы, мечтать о городе будущего вместе с архитекторами 70-х (телевизионная серия «Новый город», 1975). Впрочем, так же, как Жак Тати, Ромер — противник перепланировки Парижа, чувствующий опасность экспансии «архитек-

[1] Так писал Риветт по поводу своего фильма. Op.cit. F r a p p a t E.. Jacques Rivette / La ville au cine?ma. Enciclopedie/sous la direcion de Thierry Jousse et Thierry Paquot. Paris, 2005. P. 786.

туры счастья»[2]. «Есть одна вещь, которая меня шокировала у Ле Корбюзье — его сожаление о том, что ему не удалось развернуть строительство в центре города. Странная идея [...] Крайний консерватизм и крайний прогрессизм — братья. Если мы будем незаметно разрушать дома в Париже, если мы будем делать «прогрессивными» его улицы, то никогда не построим ничего поистине нового»[3].

Часто в «повестях» своих многочисленных циклов, педантично отмечая названия улиц, бульваров, площадей, кафе и даже рынков, режиссер придает им значение эмблем, фона, участвующего в драматургии фильма. Но только в «Знаке льва» город изображен почти как живое существо, молчаливо противостоящее герою, — именно так его ощущает бредущий по набережным Пьер Вессельрен, чей взгляд все время натыкается на каменные стены, словно он никак не может выбраться из неприступной крепости.

Одиночество в большом городе — сквозная тема многих документальных лент рубежа 50 — 60-х годов, звучащая в работах Мориса Пиала, Жана Руша, Криса Маркера. Но пронзительности и прямоты «Знака льва» почти никому не удалось достичь. Ромер замечал, что «правда, которая меня интересовала, — это правда пространства и времени: объективность пространства и времени. [...] У меня такое чувство, что очень трудно показать реальность такой, какая она есть, и что эта реальность всегда прекраснее, чем мой фильм. В то же время только кино позволяет увидеть действительность такой, какая она есть на самом деле: глаз на это не способен. Получается, что кино более объективно, чем человеческий глаз»[4]. То есть просто снять, к примеру, площадь Звезды недостаточно, чтобы она появилась на экране, надо раскрыть суть этого места, увидеть его внутренний образ. Вот почему Ромера не устраивает метод «прямой камеры», подчеркивающей свое присутствие в ткани фильма. В «Знаке льва», в отличие от многих картин «новой волны», режиссер отходит в сторону, чтобы «дать слово» повествованию как таковому.

Сюжет первой ленты Ромера действительно имеет притчевую структуру. Круглолицый здоровяк Пьер Вессельрен (Джесс Хан), приехавший в Париж в поисках счастья, пишет музыку. Оптимист и мечтатель, он верит в свою звезду, в то, что не случайно родился под знаком Льва. Узнав о смерти тетушки, оставившей ему огромное наследство, занимает деньги у друга — журналиста Paris Match — и закатывает пир на весь мир, созывая всех — и знакомых, и почти незнакомых людей, даже бродяг и клошаров.

Эпизод вечеринки, в котором на первый взгляд ничего особенного не происходит, — один из опорных элементов смысловой конструкции фильма. Это мы поймем не сразу, а во время просмотра остальной части ленты — совершенно иной по ритму, атмосфере действия, динамике. А пока кажется, что перед нами сцена, типичная для молодых французских режиссеров, да и в целом европейского кино рубежа 50 — 60-х годов. Возникает множество параллелей, в том числе с «Заставой Ильича» и «Июльским дождем» Марлена Хуциева, картинами Антониони и «Сладкой жизнью» Феллини, со всеми экранными вечеринками 60-х. Разговоры обо всем и ни о чем, танцы, обсуждение участников встречи за их спиной, странные типы, скептики и идеалисты... Сходство усиливает один факт: в этом эпизоде снялись герои «новой волны» и их круг, лица эпохи. Их не сразу узнаешь, как и молодого Тарковского в «Заставе Ильича», — так органично Годар и Маша Мерил, Мельвиль и Рене, Мари Дюбуа и другие киноперсонажи вписаны в среду, в свое время.

Квартира, которую снимает герой, расположена в самом сердце Парижа, на набережной возле острова Ситэ, из ее окна виден силуэт собора Нотр-Дам и Новый мост. В городе жара, и Пьер приглашает всю компанию подой-

---

[2] «Архитектором счастья» назван Ле Корбюзье в одноименном фильме Пьера Каста.

[3] L`ancien et le nouveau. Entretien avec Eric Romer // La nouvelle vague. III partie. Petite anthologie. — Paris, Cahiers du cinema, 2001. P. 260—261.

[4] Ibid. P. 242.

ти к распахнутому окну: показывая на ночное небо, он говорит, что «оно не настоящее — на нем нет звезд».

В этом эпизоде камера следит за гостями, которые разбредаются по комнатам просторной квартиры Пьера, бесцеремонно разглядывая обстановку. Вот они решают выйти на воздух и отправляются на Монмартр: садятся в открытые машины, летят по ночному городу. Эти кадры удивительно напоминают светскую хронику, репортажи о богемной жизни. Ромер прослаивает сюжет «Знака льва» документальными эссе, городскими этюдами, уличными зарисовками.

В следующий раз мы увидим героя в обстановке совершенно другого дома — в маленькой комнате скромного отеля, сидящим за столом возле развешенной на веревке одежды. Друзья потеряли из виду счастливчика американца, а тот вдруг узнал, что наследство получает не он, а его кузен. Вот тут-то странные вещи — мелкие бытовые неприятности начинают расти, как снежный ком. В этот момент камера со стороны наблюдает за героем, почти как в фильмах неореализма, занимая нейтральную позицию. То, что происходит в кадре, — череда простых действий. Вот Пьер выходит из гостиницы и направляется на рынок, где покупает кусок сыра и баночку сардин, потом заходит в булочную за багетом. Вернувшись в номер, он по-холостяцки стелет на стол газету и выкладывает свертки, затем неудачно пытается открыть банку, — поранив палец, проливает масло на брюки, оно оставляет жирное пятно. Бедняга опять набирает чей-то номер, и снова на том конце провода ему говорят «нет». Он считал, что у него столько знакомых в Париже, а теперь будто и нет никого — все на каникулах, в деревне или на море. Близкий друг Пьера — журналист Жан-Франсуа — в командировке. Ромер выстраивает логическую цепочку событий, показывает ее звенья, ориентируя зрителя на восприятие новеллы, именно поэтому история не кажется схематичной или предсказуемой.

В гостинице Пьер сталкивается с хозяйкой, и в ответ на ее требование внести немедленную плату за комнату просит подождать до завтра, но его не хотят слушать, грубо выставляют за дверь. Невозможность найти жилье в большом городе в «Знаке льва» оборачивается экзистенциальной трагедией.

Во многих работах французских (и отечественных) режиссеров город — метафора свободы, источник жизненной силы, место, где рождается любовь, дружба, творчество. Как раз поэтому Пьер сюда и приезжает. Художники 60-х словно воплощают старую французскую поговорку: «Воздух города делает человека свободным». В «Знаке льва» в июльском Париже иностранцу, который потерял место для ночлега, дышать становится все тяжелее и тяжелее. От духоты не спасают ни набережные Сены, ни знаменитые парижские бульвары, ни фонтаны Латинского квартала. Везде можно гулять, сидеть, везде можно любоваться поэтическими видами, но нигде нельзя найти человека — того, кого ищет с фонарем другой бродяга-философ. Пьер, приехавший в Париж, как в столицу мира, надеялся отыскать здесь свою звезду — творческое признание, друзей, а получил лохмотья клошара, того самого, которого хотел когда-то позвать на свой пир. Оказалось, этот город не терпит неудачников, к тому же чужестранцев. В фильме Ромера Париж не только никому не принадлежит, но и никого не жалеет. Впрочем, это черта многих больших городов.

Первое испытание, которое готовит город Пьеру Вессельрену, — это всенародные гуляния в честь Дня взятия Бастилии 14 июля. Его тянет в гущу жизни, туда, где все радуются и танцуют, мы видим, как он пробирается сквозь нарядную толпу и ищет глазами знакомые лица. Вот его кто-то узнал и пригласил к своему столику, он тут же подходит, но стесняется признаться, что совершенно на мели, и снова оказывается в толпе танцующих. И тут он видит прекрасную белокурую незнакомку, которая соглашается на танец, мило беседует с ним, а потом вдруг исчезает, найдя своего спутника. Праздничный Париж играет с Пьером, дразнит его, манит и бросает.

Картина «Знак Льва» построена на внутренних параллелях: мотив игры на скрипке и музыканта, играющего перед посетителями кафе, мотив праздника (счастливое торжество в доме Пьера и одиночество на «городском пиру»), мотив рынка и покупок. В начале фильма радостный американец со своим другом — светским юношей из Paris Match — замечают в кафе неказистого паренька из общей компании, которого вместе с его подружкой приглашают на вечеринку, хотя, кажется, Пьер его почти не знает. После того как героя выгоняют из гостиницы, он слоняется по городу и случайно встречает на террасе кафе Латинского квартала того самого «коротышку», который угощает его кофе. Однако в ответ на отчаянную исповедь несостоявшегося миллионера тот говорит, что не может его приютить, дает ему несколько монет, билет на метро и адрес своего знакомого в Нантере, которому нужен помощник. Заснув на улице за столиком того же кафе, Пьер на следующее утро послушно отправляется в пригород Парижа и, преодолев немалое расстояние пешком от станции, находит нужный дом, но неприветливая хозяйка, увидев иностранца, тут же захлопывает дверь.

Уже спустившись по ступенькам в метро, он обнаруживает, что потерял свой билет. Герой пускается в путь, пересекая «индустриальный пейзаж», как пустыню. Нантер находится в одиннадцати километрах от центра Парижа. Тут только он ощущает, как нестерпимо печет солнце (снимает пиджак, закидывая его через плечо), как слезятся и будто слепнут глаза, как дымится раскаленный асфальт. И как тяжело смотреть на беспечные лица, на щебечущих француженок, жующих пирожные и пьющих лимонад, как оскорбительно равнодушен город. Его костюм ветшает на глазах: сначала появляется жирное пятно на брюках, потом останавливаются наручные часы, в конце концов отклеивается подошва, он ее подвязывает сначала бечевкой, а потом тряпочкой. Стоит отметить, что однообразие действия и визуального ряда не утомляет зрителя, а, наоборот, благодаря мастерству Ромера и его оператора Николя Хайера (снявшего «Орфея» Жана Кокто) нарастание пешеходного ритма создает почти хичкоковское напряжение. Авторы использовали обычную камеру, только в одной короткой сцене, когда герой оказался на улице Муффтар, применялась «камера с плеча», которой был снят и «Прекрасный май» Криса Маркера.

Пьер бредет вниз вдоль берега в сторону Парижа, его все время тянет к воде, как всех бродяг, да и просто горожан, в такую жару. Сена — визуальный лейтмотив ромеровского фильма (ее набережные, мосты, теплоходы) еще и потому, что река — самая живая часть города. Пьер спускается к реке, чуть

«Знак льва»

прихрамывая, подолгу сидит на скамейке и глядит на блики солнца на воде. Тут он, в отличие от ренуаровского Будю, оказывает сопротивление натиску города, проявляя терпение и следуя чувству самосохранения.

Интересно, что зарисовки с набережной в «Знаке льва» — влюбленные, рыбаки, мамаши с детьми, молодежные компании с гитарами — сняты в репортажной манере и вызывают ассоциации с документальным фильмом «Сена встречает Париж». Но здесь нет и следа романтизма Иориса Ивенса. Эти сценки высвечивают безразличие городской среды к отдельному человеку, которому повезло меньше, чем остальным. Автор рецензии на дебют Ромера, опубликованной в Cahiers du cinéma сразу после премьеры, Клод Бейли отмечает, что, с одной стороны, «общая линия фильма — это линия репортажа»[5], а с другой — камера, следующая за героем, отражает метод Роберто Росселлини: «идти с любовью за человеком, за его открытиями, его впечатлениями»[6].

Пьер кружит вокруг острова Ситэ, чаще всего устраиваясь вблизи Нотр-Дам — сначала на скамейке, потом просто на парапете или на мостовой. Его своды излучают покой. Прогулки Пьера давно потеряли какую-либо цель, а его жизнь превратилась в одну большую прогулку, он идет вперед машинально, как ходят по кругу, без всякой надежды найти выход. Ромер с физиологической точностью показывает, как просто и внезапно обыкновенный человек может превратиться в бродягу, клошара. Ромер показывает, что будет, если человека вырвать из его среды, оставить в городе без дома, еды, денег. Мы осознаем это в полной мере тогда, когда сидящий на мостовой под палящим солнцем Пьер скрещивает руки и кладет голову на парапет, — камера резко отъезжает, превращая его в точку на карте Парижа. Частная история в этот момент обретает статус обобщения.

Короткие сцены сменяются длинными панорамами. Весь фильм построен на текучем движении (не действии) — вначале оператор снимает течение реки, на фоне которой идут титры, в первом кадре появляется мчащийся средди потока машин велосипед почтальона, спешащего доставить телеграмму Пьеру. «Красота этого фильма в фотогении ошеломляющего маршрута», — писал Клод Бейли[7].

Единственным человеком, пожалевшим Пьера, оказывается парижский клошар (Жан Ле Пулен). Пристающий к прохожим философствующий бродяга, напоминающий оборванного клоуна, делится с незнакомцем своими припасами и принимает в компанию. Пройдет немного времени, и недавний завсегдатай модных кафе будет выступать на улицах в паре с оборванцем в котелке перед роскошной парижской публикой и туристами. И однажды, взяв скрипку у бродячего музыканта, он играет посетителям кафе пьесу собственного сочинения. Заметив удивленное равнодушие публики, Пьер разражается горькой тирадой, забыв о том, что решил не вспоминать о прошлом. В нем что-то надломилось, он бросается прочь, падает ничком на тротуар, его обступают прохожие. И тут включается любимый сюжетный механизм будущего рассказчика «сказок» и «поговорок». Несчастного музыканта узнает его друг — журналист Жан-Франсуа — и рассказывает ему, что кузен Пьера погиб и тот все-таки стал наследником огромного состояния.

Финальная сцена «Знака льва» символична: она происходит на бульваре перед собором Сен-Жермен де Пре, перед кафе Les Deux Magots, куда герой приглашает разделить свою радость случайных знакомых. Здесь, за столиками легендарного кафе, где когда-то встречались сюрреалисты, работали Жан Жироду, Поль Элюар, Франсуа Мориак, Жан-Поль Сартр и Симона де Бовуар, любили собираться участники «новой волны», для которых жизнь и кинематограф были спаяны в единое целое.

---

[5] Le Signe de lion d`Eric Romer, par Claude Beylie// La nouvelle vague. III partie. Petite anthologie. — Paris, Cahiers du cinema, 2001. P. 106.

[6] Ibid. P. 109.

[7] Ibid. P. 106.

О П Ы Т

Герц Франк
Фото Л.Изганиной

ГЕРЦ ФРАНК:

«...Но главное все-таки — свет»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ВИКТОР МАТИЗЕН

Виктор Матизен. Герц Вулфович, за последние десять-пятнадцать лет в кинодокументалистике произошли большие перемены, вызванные широким распространением доступных маленьких видеокамер с большой памятью. В дополнение к вертовскому «человеку с киноаппаратом» появился человек с видеокамерой и, что важнее, с иной авторской позицией. С одной стороны, она подсказана возможностями видеокамеры, а с другой — тем, что видеодокументалистом может стать любой непрофессионал, чье зрение сильно отличается от зрения представителя школы кино. Эта позиция влечет за собой отказ от старого киноязыка и встречает резкие возражения. Что вы об этом думаете?

Герц Франк. Безусловно, раньше снимать было гораздо труднее, а теперь стало необычайно легко, и это действительно оказывает влияние на документальное кино. Но, заметьте, в литературе с приходом компьютерной техники коренных изменений не произошло. Слово осталось словом. Литература не потеряла свой язык. Чтобы писать, нужно думать. А на кино новая техника повлияла, причем ужасным образом. Обретение инструмента, который сам снимает и даже не нуждается в штативе, настолько упростило задачу фиксации действительности, что исчезла необходимость заботиться о том, что вы называете «старым киноязыком». Мне не нравится, что ослабела, если не исчезла, дисциплина визуального мышления. Человек берет камеру, не заботясь о выборе точки съемки, о ракурсе, об освещении, и нажимает на кнопку, не думая о продолжительности кадра. Что это за язык? Это не язык телевидения, потому что при телесъемке камера малоподвижна, все освещено, видно и слышно. А тут люди мотают камеру туда-сюда, не выявляя фактуры и, я бы сказал, топографии лиц. Они пользуются освещением, которое превращает лица в тарелки с пуговицами вместо глаз, в плоскую поверхность. Вот эта небрежность, которая появилась в языке, меня просто возмущает. Литература, сменив гусиное перо на компьютер, не потеряла язык, а документальное кино, сменившее кинокамеру на видеокамеру, — потеряло. Я, когда снимал «Вечную репетицию», тоже пользовался видеокамерой, но думал о ней, как о кинокамере.

В.Матизен. В том-то и дело, что вы пользовались видеокамерой, как кинокамерой! Но это ведь то же самое, что пользоваться компьютером, как пишущей машинкой...

Г.Франк. Чем это плохо? Мои кадры всегда композиционно осмыслены. Если нельзя поставить дополнительный свет, я выбираю точку съемки так, чтобы использовать существующее освещение наиболее выразительным образом, чтобы вылепить светом лицо и представить его объемным. Почему люди, ко-

«Старше на 10 минут»

торые пользуются новой техникой, об этом не думают? Потому что их мышление отстает от техники.

В.Матизен. Компьютеризация изменяет письменную речь. Люди пишут, как слышат, поперек всех правил грамматики, вводят новые слова и т.д. Это влияет на писателей и в конечном счете оказывает воздействие на литературный язык.

Г.Франк. Изменения в литературе связаны не с новой техникой, а с тем, что человек живет в другой атмосфере и пользуется языком улицы. Пушкин тоже употреблял мат — в письмах, например... Это же не техника заставляет коверкать слова и забывать знаки препинания!

В.Матизен. К этому побуждают условия ее использования. Видеокамера позволяет минимизировать или, напротив, максимизировать «эффект наблюдателя», то есть влияние снимающего на объект съемки. Человеку в очках, участвующему в событиях, которые он снимает видеокамерой, не до выбора освещения и точки съемки. Человек с киноаппаратом, в каких бы отношениях он ни находился со своими персонажами, — это «человек со стороны», кинематографист, интервьюер и наблюдатель. Человек с видеокамерой — один из тех, кого он снимает, соучастник. Снимаемые воспринимают его иначе, и перед ним другая картина мира. Если сравнить съемку с живописью, у вас, что бы вы ни снимали, получится картина Рембрандта, а у, допустим, Растергуева — картина Тулуз-Лотрека. В каждой есть то, чего нет в другой. Разная суть и разная философия.

Г.Франк. Предположим, я еду в автобусе. Там никто не ставит освещение, но есть потрясающий свет с двух сторон, который делает лица объемными. Я не возвращаюсь к классическому освещению. Но когда я снимаю, я думаю о Рембрандте, который все свои картины писал при одном источнике света, что и придает им таинственность. В «Вечной репетиции» я не ставил свет, но я пользовался лампочкой на рабочем столике режиссера как единственным источником освещения, а листком бумаги, на котором был написан текст пьесы, пользовался как отражателем. Человек с видеокамерой не должен забывать о том, что еще в начале прошлого века, когда в кино не было звука, операторы, чтобы подчеркнуть жест и мимику, использовали два источника све-

та. Вы говорите, что при работе на компьютере можно не ставить запятые, а я помню, что был Чехов.

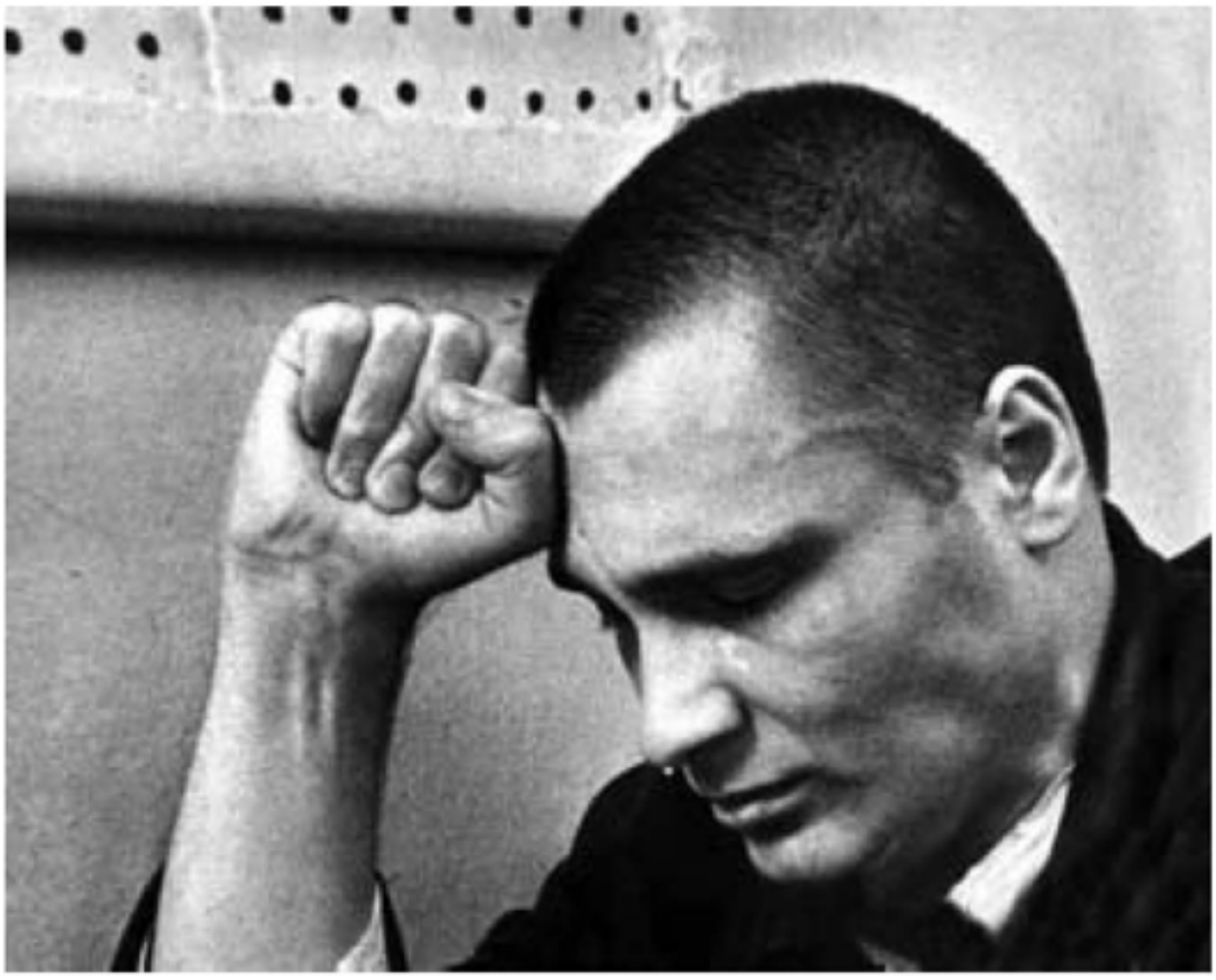
В.Матизен. Я вспоминаю дискуссии конца XIX — начала XX века, когда классическая живопись стала сменяться авангардистской. Апологеты классической живописи говорили, что искусство умирает, что наступают примитивизм и дикарство, что художники разучились рисовать, забыли о перспективе, не знают, что такое освещение и светотень. Утрата техники, потеря культуры... Вам это ни о чем не говорит?

Г.Франк. Нет. Допустим, что сейчас у меня в руках видеокамера, я смотрю на вас и хочу запечатлеть вас таким, каким вижу. Я вижу окно, свет из которого падает на ваше лицо, вижу сзади вас фонарь, который вносит дополнительный свет, и еще один фонарь, который кладет блики на ваш нос и губы. Я читаю вас как реальность, а не просто щелкаю затвором. Я не возвращаю вас к Рембрандту и не отрицаю импрессионистов, которые смазали контуры. Я хочу, чтобы вы помнили, что кино — это цвето- и светопись. Я пишу светом. Тут есть закономерности, которые нужно уметь использовать или отвергать. И я все время помню, что я репортер. Я хочу, чтобы в новых условиях, размывающих классическую схему, рассказ сохранял внятность. Чтобы я понимал, что мне говорят, и чтобы мог увидеть глаза человека.

В.Матизен. Теперь представьте, что это я сижу перед вами с вмонтированной в очки камерой, которая фиксирует все подряд, и разговариваю, как сейчас, не заботясь ни о ракурсе, ни о свете. Меня интересовало бы только одно — вести беседу так, чтобы охватить все аспекты затронутой темы, чтобы потом смонтировать фильм из фрагментов.

Г.Франк. Камерой в очках вы ничего не осмыслите. Вы поймаете кусочки правды, но полной и глубокой правды таким образом не добьетесь.

В.Матизен. В Екатеринбурге я видел фильм «Дура смотрит в зеркало». Режиссер ложилась в постель со своим бойфрендом, фиксируя видекамерой происходящее, а потом вычленила из своей — вероятно, продолжительной — съемки весьма любопытную картину. Мне трудно себе представить режиссера с камерой 35-*мм*, который мог бы такое сделать. Получить на экране столь интимную, не побоюсь этого слова, чувственную, но не порнографическую



«Высший суд»

«Флэшбэк»

атмосферу, которую нельзя инсценировать и которая исчезла, если бы автор думала о свете и ракурсах.

Г.Франк. Очень хорошо. Так она может снять и оргазм... Но, ложась в постель со своим приятелем, могла она включить ночник на тумбочке? То есть, если уж решилась на такое дело, поставить боковой свет. Без света — как создать тайну изображения? Хотя бы подумать об этом она могла? Перестали думать, вот в чем дело.

В.Матизен. Но ведь тайна не в свете, а в тени.

Г.Франк. Конечно. Набоков, кажется, писал, что художники сначала рисовали тень и лишь потом — человека, отбрасывавшего ее.

В.Матизен. Логично, если рассматривать тень как остаток первозданной тьмы.

Г.Франк. Но главное все-таки — свет. Ибо первое, что сказал Бог: «Да будет свет».

В.Матизен. «Да будет свет» — хороший заголовок для нашей беседы, но я хочу вернуться к теме. Кино постельного уровня может быть интересным, к тому же оно никому не мешает снимать фильмы с более высокой точки зрения. И вообще, скоро при рождении человека можно будет вмонтировать в него камеру, которая станет фиксировать всю его жизнь так, как он ее видит сам. После его смерти флэшку, на которую все это записано, можно будет извлечь и сделать фильм. Или вмонтировать в его могилу вместе с плейером, чтобы каждый прохожий мог порыться в этом жизненном материале.

Г.Франк. Да, но сделать из этой жизненной хроники фильм может только режиссер, который выберет из огромной груды материала кадры, выражающие сущность этого человека. И, уверяю вас, огромную роль в этих кадрах будет играть свет.

В.Матизен. Раз речь зашла о кадрах, хочу спросить, какими своими кадрами вы гордитесь?

Г.Франк. Прежде всего, я подарю вам фотографию, которую сделал в одиночной камере, где сидел герой «Высшего суда», он в полутьме зажигает спичку, чтобы закурить. Посмотрите, как здесь работает свет! Еще горжусь тем, что в «Радости бытия» удалось снять, как человек уходит в себя. Это особенно важно сейчас, когда внешние раздражители настолько сильны, что люди посто-

янно обращены вовне. Схватить момент, когда лицо неподвижно, а мысль бьется! Горжусь скромными кадрами из малоизвестного фильма «Чужая боль». Мы его снимали в таежном поселке Иркутской области с оператором Евгением Корзуном, кажется, в 1983 году. Дело было в зоне для несовершеннолетних преступниц — воровок, наводчиц, угонщиц и прочих. Как водится, на Доске почета красовались портреты передовичек учебы и производства. Все снимки были сделаны при вспышке. Лиц никаких — бумага! Я говорю оператору: «Женя, давай сфотографируем их по-людски!» Вот, сравните — они же... Просто, ставя свет, мы помнили, что и у заключенных есть живая душа. Еще вспоминаю, как мы снимали с Андрисом Селецкисом роды в фильме «Песнь песней». Снимали не учебный фильм, а то, как человек входит в этот мир. Я сказал второму оператору: «Брось в три раза больше света на кафельную стену, чтобы усилить отраженный свет, и снимай рапидом, 96 кадров в секунду!» На экране получилось, будто ребенок, покидая космический корабль, в котором обитал девять месяцев, выходит в открытый космос и первые мгновения витает в невесомости... Что и есть сущая правда! Потом я обрезал пуповину...

В.Матизен. Вы?! Вместо акушерки?

Г.Франк. Что вы... Я сократил кадр, где акушерка обрезает пуповину. В философском фильме мне были ни к чему излишние гинекологические подробности... Мне очень дорог спонтанный кадр в «Дорогой Джульетте», когда бронзовую статую шекспировской героини итальянские студенты лапают и коллективно чуть ли не насилуют... А я успел сделать панораму, когда вдруг появились японцы, которые смотрели на европейцев, как на дикарей; один японец осторожно тронул Джульетту за руку — на большее он не отважился, — и я понял, что увидел не просто разных туристов. То было столкновение национальных характеров, разных культур. И маленькое событие стало крупным. Как в фильме «Старше на 10 минут».

В.Матизен. Кстати, а там как был поставлен свет? Вы же снимали в темном зрительном зале, непонятно как выхватывая из темноты лицо ребенка...

Г.Франк. А! Вы созрели до вопросов о свете! Это был главный момент. Свет бывает заполняющий, рисующий и эффектный — сбоку, снизу. Заполняющий свет был от рампы. Он был очень слабый, а советская пленка имела чувствительность 200, и для хорошей проявки нужно было греть проявитель. Рисующий свет был вмонтирован в спинки стульев. На большом экране можете увидеть в зрачках мальчика пять звездочек — отражений.

В.Матизен. Символично. Пять звездочек — знак выдержки и качества...

Г.Франк. Систему подсветки придумал Юра Подниекс, а поскольку лампочки бросали свет на скулы и глаза оставались в тени, был нужен дополнительный свет, как в игровом кино, чтобы глаза были живые. Но в документальном кино нельзя подсвечивать глаза тубусами.

В.Матизен. Раз я уже перешел с позиции оппонента на позицию интервьюера, то не могу не спросить, как вы нашли мальчика с таким идеально отражающим эмоции лицом?

Г.Франк. Это было непросто. Сначала заполняли случайными детьми, благо билеты стоили тридцать копеек. Оказалось, что пятилетние дети не годились — они уже утратили непосредственность. Психологи подсказали, что искомому ребенку должно быть года три, может быть, чуть больше. Герой фильма — дружок Юриного сына. Тогда ему было три года и три месяца... Сейчас — 34, он известный бриджист. Самое интересное, что теперь его лицо профессионально каменное, чтобы во время игры на нем ничего нельзя было прочесть. Во «Флэшбэке» он говорит, что уже никогда не будет таким талантливым, как в детстве...

В.Матизен. Я как-то задал себе вопрос: «Что будет, если запустить «Старше на 10 минут» задом наперед, — получится ли «На 10 минут младше»?» И решил, что получится тот же самый фильм.

Г.Франк. И я думаю, что получится тот же фильм, только начнется он не вскриком в момент появления Бармалея (в эту секунду Юра направил камеру на малыша, включил «зум», а я включил заранее приготовленный реостат, чтобы подсветить его лицо), а умудренной улыбкой мальчика, повзрослевшего на десять минут.

В.Матизен. Сожалеете ли вы о чем-то, что не удалось снять?

Г.Франк. Часто. Жалею, что вырезал из «Высшего суда» кадр, в котором Долгов сначала курил, а потом так резко сжал коробок, что спички вылезли меж пальцев. Кадр с торчащими из кулака красными спичками мне показался слишком жестоким... Еще жалею, что не было камеры, когда Долгов рассказывал мне свои сны. Я лишь записал их на магнитку, потом расшифровал. Потрясающие сны, после которых он несколько дней не мог ни пить, ни есть, все переживал их. И поверил, что существует высшая сила... Еще есть эпизоды, которые я просто не успел снять. В той же «Джульетте» опоздал включить камеру и запечатлеть седобородого туриста, который при жене никак не мог решиться положить руку Джульетте на грудь, как делали все. Потом, к концу дня, стены дворика Капулетти были сверху донизу облеплены любовными записками. Да что стены, каменные скамьи, главный вход, даже щиток с названием музея — и тот залепили. Вышла разъяренная дежурная, стала срывать записки, бросать на землю и затаптывать. А они были приклеены жевательными резинками, и чем больше она топтала, тем больше бумажек прилипало к обуви. Под общий смех пришлось ей удалиться в свою контору. А мне было не до смеха — кончилась пленка и батарея села...

В.Матизен. «Кончилась пленка» — вот проклятие человека с киноаппаратом, от которого избавлен человек с видеокамерой. Фильмы, снятые с помощью камер круглосуточного наблюдения, вообще немыслимо снять на кинопленку. Боюсь, однако, что качество изображения вас бы не удовлетворило.

Г.Франк. У человека с видеокамерой другое проклятие: «Ничего не видно, ничего не слышно, ничего не понятно».

В.Матизен. Если бы вы, снимая «Семь Симеонов», заподозрили, чем может закончиться их история, что бы вы изменили в фильме?

Г.Франк. Какое это теперь имеет значение? Масштаб случившегося столь велик и ужасен, что заглядывать в ту бездну, как в фильм, мне кажется сейчас, простите, неуместным. Произошла народная трагедия. Об этом пронзительно написала в статье «Живыми не сдаваться» Наталья Рязанцева. Был такой призыв в Великую Отечественную войну: не сдаваться живыми смертельному врагу. А тут братья, задумав вырваться на Запад, решили живыми не сдаваться своим. Русским! Старший брат Василий, ударник и организатор угона самолета, на глазах у всех застрелил мать, которая не хотела тюремного позора, и покончил с собой. Олег, саксофонист, отдал пиджак стюардессе, чтобы не простудилась, и тоже покончил с собой... Следователь Генпрокуратуры, передавший мне видеоматериалы уголовного дела, сказал, что бандиты так не поступают. Никто не разгадал эту семью. И мы, документалисты, в том числе. Никто не мог предвидеть, что веселая затея семейного джаза может закончиться так трагично...

В.Матизен. Однако что-то же вы почувствовали, раз взялись снимать «Симеонов», а не какую-то другую группу?

Г.Франк. Мы с Володей Эйснером снимали не группу, а феномен. Они были уникальны. В семье было одиннадцать детей, из них семь братьев-джазистов. И на берегах не Миссисипи — Ангары! Беда в том, что все воспринимали их увлечение, как забаву. А они надеялись своим джазом вырваться из нищеты и убожества. Нинель Сергеевна, мать-героиня, получала грошовую пенсию — 55 рублей в месяц. Гроши... Помню первую встречу с ними в вестибюле гостиницы «Россия». Я снял их общим планом. Свет был яркий, фон светлый, они стояли в черных шляпах и черных пальто до пола. И сестра Ольга в черном ко-

«Вечная репетиция»

жане, в котором было нечто комиссарское. Я подумал, что не нашли в магазине одежды по росту, и не понял, что значило это облачение, которое внушало мне смутную тревогу. Лишь потом я понял, кого они напоминали: мафию из американских «нуаров».

В.Матизен. А я в своей черной шляпе и длинном черном пальто кого вам напоминаю?

Г.Франк. Если честно — иностранного шпиона из советского фильма...

В.Матизен. Кажется, я понимаю, отчего Никита Михалков назвал меня агентом «либерально-атлантической диктатуры».

Г.Франк. Что это такое?

В.Матизен. Оксюморон в духе Оруэлла и магическое заклинание, зомбирующее пожилых кинематографистов. Как-то на красной дорожке во время открытия ММКФ он меня обнял, взял за галстук с изображением стодолларовой банкноты и, обращаясь к толпе папарацци, заявил: «Вот символ продажной прессы!» Оказалось, что это не просто милая шутка. Что вы почувствовали, когда узнали, что Симеоны попытались угнать самолет?

Г.Франк. Понял, что угон советского самолета, который совершают не евреи-отказники и не оккупированные прибалты, а русские люди из Сибири, — это конец страны. И вспомнил финальный кадр нашего с Улдисом Брауном фильма «235 000 000» — улетающий в неизвестность ИЛ-62 с молодоженами на борту и крупной надписью «СССР» на белой обшивке. Он улетал под тревожную джазовую мелодию Раймонда Паулса, улетал по самой оси широкоэкранного кадра. И земля под ним уходила в затемнение. Помню, нас с подозрением спрашивали, куда это он летит — не на Запад ли? Шел 1967 год. Кто знал, что до распада страны осталось меньше четверти века?

В.Матизен. Вы привязываетесь к своим героям?

Г.Франк. Так, что не могу оторваться. Я переписывался и с одним из «Симеонов», Олегом, и с Долговым, и с героиней картины «До опасной черты» Ольгой, которая убила мужа-пьяницу. Когда-то это была поразительно красивая пара, любили друг друга со школы. Родились красивые дети, но он стал пропивать зарплату с дружками-матросами. Семья бедствовала, и ког-

да однажды, в день рождения старшей дочери, муж пришел с пустыми карманами, она сорвала с него ремень с медной пряжкой, стала бить, не помня себя, и так отбила почки, что он умер в больнице. Ольге дали семь лет, потом скостили полтора года. В финале фильма я встречаю ее в день освобождения. Первое, что она сделала, — пошла с детьми на кладбище, на могилу мужа. Я снимал издалека, что-то царапало в этой сцене. Достоевским пахнуло.

В.Матизен. Вы взяли дальнюю точку из деликатности или потому, что ближняя съемка не дала бы такого эстетического эффекта?

Г.Франк. Опять вы, Виктор, со своими искусствоведческими терминами. Я проявил к ней слишком близкое участие и не мог в такой болезненный момент — когда дети разрывались между нею и мертвым отцом — грубо обнажить свой профессиональный интерес. А вы можете отделить эстетику от этики?

В.Матизен. Я не уверен, что этический подход всегда совместим с эстетическим, но в этом случае они сошлись. А что, по-вашему, нельзя снимать?

Г.Франк. Снимать можно все, показывать — не все. Нельзя показывать человека в унизительном положении. Нельзя бестрепетно показывать инвалидов и психически больных. Бестрепетная съемка не смягчает, а усиливает отклонения. Особенно если снимать оптикой, искажающей черты лица. Я видел фильмы, снятые в колониях и психлечебницах широкоугольной оптикой. Это безнравственно. А вот снимать и показывать обнаженное тело я люблю, особенно если люди сами идут навстречу, не стыдясь своей наготы. И не нужны тут никакие фиговые листки. Надо только понимать разницу между голым человеком в бане и обнаженной истиной в искусстве. Трудно себе представить искусство Ренессанса без обнаженного тела. Художники вдохновлялись красотой и совершенством Творения. Я думаю, документалист тоже имеет на это право.

В.Матизен. А что делать со сценами, которые герои не одобряют?

Г.Франк. Был у меня такой случай в «Вечной репетиции». Пришлось подрезать целомудренную сцену любви, где на несколько секунд обнажены женские ягодицы с ямочками. Актрису пригласили в другой театр играть роль Анны Карениной, и она даже настаивала, чтобы я уничтожил весь материал. Я ей сказал: «Когда вам будет семьдесят пять, вы пожалеете, что съемка не сохранилась».

В.Матизен. Часто вам приходится пререкаться с героями?

Г.Франк. Нет, потому что я никогда никого не унижал.

В.Матизен. Фестивали часто приглашают вас в жюри, так что вы, в отличие от многих кинорежиссеров, насмотрелись документального кино, как немногие кинокритики. Какие фильмы последнего времени или отдельные кадры произвели на вас наибольшее впечатление?

Г.Франк. Мне близко документальное кино, которое сливается с игровым, не теряя своей документальности, которое поднимается так высоко, что становится художественным. Я верю, что реальность несет в себе художественную ценность, ее нужно лишь почувствовать и увидеть. Меня очень взволновал «Тюльпан» Сергея Дворцевого, в особенности финальная сцена, где герой принимает овечьи роды. Казалось бы, подумаешь, роды овцы, такое снималось десятки раз, но когда картину делает художник, воспринимаешь это как откровение и уже не понимаешь — актер или настоящий пастух сближается с этой Божьей тварью, с овцой и с родившимся ягненком, как Бог в Адама, вдыхая в него душу. И все это не смонтировано из кусочков, а увидено и снято одним кадром! Я узнал свои «10 минут», но поднятые до обжигающего дыхания жизни и смерти. Я даже предложил на 2011 год Нионскому кинофестивалю программу: «Обжигающая реальность» — из фрагментов документальных фильмов с финалом из «Тюльпана».

В.Матизен. Кажется, я спросил вас почти обо всем, о чем хотел, — о новой эстетике, об извечной этике и о свете. Не спросил только, каким образом вы находите ритм фильма?

Г.Франк. Для меня кино родственно музыке. Есть кадры, есть паузы между кадрами. Чередование интервалов определенной длины, которые рождают визуальный ритм. Теоретизировать на эту тему я не готов, музыкальных способностей у меня нет, но фильм я предчувствую как ритм. И для первоначального монтажа часто ищу музыку, соответствующую характеру картины. Так было с «Флэшбэком», например. А иногда, уже смонтировав картину, ищу музыку, чтобы на слух проверить точность монтажа. Прошлой зимой я по фотографиям сочинил хайку: «Иней небесный / Мне утром чудо открыл... / Жизнь после смерти...» Три строчки — три кадра. Когда мы с монтажером Сергеем Циркиным собрали трехминутный фильм «After», мне почему-то послышался Шнитке. Пошел в магазин, купил диск с его записями. И точно — подошел скрипичный этюд, будто написан для нас! Иногда просто удивительно — ну какое отношение, казалось бы, имеют «Времена года» Вивальди к картине «От Кентавра», где люди и лошади в диком напряжении тащат тяжелые грузы? Но оказалось, что ритм музыки соразмерен их усилиям. Так что музыка — это моя слабость. Она служит либо импульсом, либо камертоном, либо предвестником. В юности я изучал высшую математику и понял, что для науки она — как музыка в жизни, потому что предчувствует суть явлений природы. Иногда математик, решая сложное уравнение, даже не знает, к чему в реальном мире оно относится, и только впоследствии обнаруживает, что найденное решение описывает целый класс природных явлений.

В.Матизен. Все еще живущий во мне математик передает вам благодарность за точное понимание существа этой дисциплины.

Г.Франк. Спасибо на добром слове.

В.Матизен. Мы с вами начали разговор в Перми, а заканчиваем в Иерусалиме. Если забраться на крышу вашего дома, станет виден западный берег Иордана. Как вы думаете, будет ли на нем когда-нибудь палестинское государство?

Г.Франк. Поворот неожиданный, но попробую ответить, пользуясь своим кинематографическим опытом. В 1995 году мне довелось быть членом жюри Международного Иерусалимского кинофестиваля. Главный приз мы отдали палестинцу за фильм «Независимость». «Стратегический просчет мы совершили в 1948 году, — сказал режиссер за бокалом вина после церемонии награждения. — Евреи тогда воспользовались решением ООН о разделе Палестины. Арабы — нет. Мы своего государства не создали, а вместо этого все силы бросили на уничтожение Израиля. В результате и все войны проиграли, и своего государства до сих пор не имеем. Вот в чем трагическая ошибка...» От себя добавлю, что Арафат при всей своей патриотической риторике сделал все, чтобы палестинского государства не было. Потому что оно наложило бы на правителя обязанность кормить народ, обеспечивать его работой, жильем, лечить и т.д. А зачем, если легче и выгоднее получать неподотчетные миллионы, сохраняя образ борца против оккупации? Евреи трудились над созданием основ своего государства долго и кропотливо. Если считать с первых переселенцев из Российской империи, которые и начали осваивать пустынные земли древнего Сиона, осушали малярийные болота, основали Тель-Авив, построили первую гидроэлектростанцию на Иордане...

В.Матизен. И стал свет...

Г.Франк. Так вот, если считать со второй половины XIX века, получится без малого сто лет! Теперь прикиньте, когда может возникнуть палестинское государство, если не предаваться иллюзиям, будто легче построить свое, разрушая чужое?

КАРЛ ДИЛ, ТИА ЛЕССИН:

«Зачем снимать нечто абсолютно объективное?»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

AMERICAN FILM FESTIVAL in Moscow

Карл Дил и Тиа Лессин

Ежегодный фестиваль американского кино «Амфест» проходил в Москве в четвертый раз, с 7 по 14 октября 2009 года. В программе были представлены игровые и документальные картины независимых режиссеров США.

Фильм Тии Лессин и Карла Дила «Мутная вода» (Trouble the Water) был показан в рамках документальной программы. В основе сюжета — пятнадцатиминутный ролик, снятый двадцатичетырехлетней рэпершей Кимберли Риверс Робертс накануне и во время урагана «Катрина». Девушка запечатлела все испытания, которым подверглись жители Нового Орлеана: когда грянул гром, когда были разрушены укрепления и потоки наводнили их дом и все вокруг.

Плавно переплетая это домашнее видео с архивами из выпусков новостей и реальными съемками, режиссеры рассказывают о путешествии выдающихся людей, которым пришлось не только столкнуться с крушением дамб, бестактностью чиновников и толпами вооруженных солдат, но и заново пережить свое прошлое.

Елена Паисова. В каких направлениях развивается сейчас документалистика в США? Как меняются стилистика и манера киноповествования?
Карл Дил. В Штатах снимается множество документальных программ для телевидения, в основном вполне традиционные: есть «голос автора», который объясняет зрителю, как и о чем следует думать, как интерпретировать те или

иные события. Опытные журналисты берут на себя роль экспертов, определенным образом преподнося факты и формируя авторитетное мнение. Но в то же время усиливается интерес к личным историям, которые погружают нас в мир другого человека. Это картины-путешествия. Тенденция, кстати, прослеживается и в программе нынешнего фестиваля «Амфест».

Тиа Лессин. Я считаю, телевизионные фильмы и программы в США не лучшим образом влияют на документалистику, ограничивают ее потенциал. Знаю, я не должна этого говорить, но работа телевизионщиков для меня — не искусство. Они опустошают, стерилизуют сюжеты.

Елена Паисова. Ваш фильм — смесь объективного и субъективного взглядов. В нем показана жизнь Нового Орлеана и его жителей до, во время и после нашествия урагана «Катрина». Но вы сосредоточили внимание на конкретных людях, которые и ведут повествование.

Тиа Лессин. Существует бесконечное множество повествовательных техник. Документальные картины часто напоминают остросюжетные жанровые, а вымышленные истории поразительно похожи на реальную жизнь. Что бы ни снимал режиссер, это всегда субъективно. Но сейчас, мне кажется, документальное кино стало более честным, к нему появился интерес критики и зрителей. Признавать субъективность взгляда — не преступление. И на самом деле так было всегда, просто раньше кто-то пытался притворяться объективным. Когда у тебя в руках камера, твой взгляд неизбежно становится субъективным, снять абсолютно объективный фильм невозможно. В процессе съемки реальность преломляется, деформируется.

Карл Дил. Да и зачем снимать нечто абсолютно объективное? Объективный взгляд подразумевает ограничения, строгие рамки, односторонность и однозначность восприятия. Сегодня это мало кому интересно. Хочется рисковать, снимать противоречивые картины, задавать вопросы, а не давать ответы, провоцировать людей.

Елена Паисова. Как вы считаете, чем в большей степени обусловлено развитие режиссерского интереса к документалистике: появлением современных технологий, облегчающих работу, или внутренней потребностью, непреодолимым желанием высказаться?

Карл Дил. Точно, современные технологии значительно упростили съемочный процесс, и сегодня практически каждый может снять свое кино. Это одновременно и наше счастье, и наша боль. Все больше картин снимают непрофессионалы, те, кто не заканчивал ни киношколы, ни факультеты журналистики. Эти люди не знают правила, а, что ни говори, определенным правилам все же нужно следовать. Но вместе с тем эти авторы ничем не хуже профессионалов в том смысле, что они тоже люди: живут, наблюдают за жизнью, за другими людьми, взаимодействуют с культурой, реагируют на события, анализируют их, исследуют свои чувства, эмоции. Такие режиссеры, как Майкл Мур, показали нам, что можно снимать кино по-своему, нарушать общие правила и устанавливать свои собственные. Авторы почувствовали свободу. В США появилось новое пространство для творчества, атмосфера, которая подтолкнула режиссеров к созданию более личных картин.

Елена Паисова. По той же причине сегодня каждый второй мнит себя фотографом, режиссером, видеохудожником, не особенно задумываясь о таланте. Не думаете ли вы, что такая свобода может иметь и негативные последствия?

Карл Дил. Поэтому я и сказал, что это и счастье, и наша боль. Но чем больше людей снимают кино, находят способы выразить себя, тем больше они рассуждают, осмысливают мир, тем чаще обмениваются идеями, и это, несомненно, к лучшему. Это не значит, что появляется больше хороших фильмов, просто растет их количество.

Тиа Лессин. Важно также найти материал, с которым было бы интересно работать. У нас в руках фактически случайно оказался пятнадцатиминутный материал, снятый Кимберли, впоследствии ставшей героиней нашей картины «Мутная вода». Она снимала не фильм, а просто любительский видеоролик.

И если бы он попал не к нам в руки, а, скажем, на YouTube, никакого фильма бы не было. Конечно, это было бы самостоятельное произведение, не менее интересное, чем фильм, но совершенно иного рода. Мы сделали из этого короткого фрагмента полноценную историю.

Я считаю, что для хорошего документального фильма важно все то же, что и для игрового: живые, яркие персонажи, увлекательная сюжетная линия. Героем фильма может быть сам режиссер или выбранный им объект. Часто режиссеры предпочитают полагаться на свой собственный голос, поскольку им трудно найти, услышать и передать чужой. В нашей картине мы как бы отсутствуем, но в то же время она целиком построена на режиссерском восприятии, это наш взгляд. Формально нас там нет, наш голос скрыт, но между тем пронизывает все действие фильма. Мы могли выбрать другой путь, тогда получилось бы совсем другое кино, может, хуже, может, лучше. Как я уже говорила, есть бесконечное множество способов рассказать одну и ту же историю.

К слову, Кимберли не стала продолжать эксперименты с камерой, для нее роль в «Мутной воде» была случайным опытом. Вообще-то она певица, пишет песни и музыку, читает рэп. Это ее способ самовыражения. Ей есть что сказать, и она говорит это с помощью музыки. А мы никудышные музыканты, поэтому выбрали кино.

Елена Паисова. Как вы сказали, практически каждый может снять собственное кино. Кимберли сняла короткое видео о том, как она, ее семья, друзья и соседи боролись за жизнь во время урагана «Катрина», преодолевали трудное испытание. Ей, конечно, повезло, что вы сделали из ее ролика полноценный фильм, который получил призы на фестивалях и вызвал реакцию общества. Как вы считаете, могут ли простые люди, жители маленьких американских городов подобным способом привлекать внимание правительства к своим проблемам? Услышат ли их голос?

Тиа Лессин. Мы надеемся, что наш фильм положительно повлиял на ситуацию в Новом Орлеане, хотя, конечно, многое мы не в силах изменить. К тому же у нас не было такой цели. Мы не показали всех пострадавших, не дали им высказаться, а сосредоточились на конкретной группе людей. Конечно, мы надеялись, что картина как-то повлияет на ситуацию в городе.

Кино — экономически сложная структура, поэтому вряд ли простые люди смогут привлечь к себе внимание, самостоятельно снимая фильмы о насущных проблемах. В США это очень сложно. Государство не финансирует подобные арт-проекты, поэтому получить поддержку очень непросто. Конечно, камеры доступны всем, но ведь дело не только в технике.

Карл Дил. Вообще, мне кажется, у нас пропадает огромное количество хороших идей — только потому, что у людей нет условий для развития своих способностей. И это происходит не только в сфере кино. Конечно, создание фильмов требует огромных затрат и ресурсов. Некоторые технические средства вполне доступны, другие же стоят огромных денег. Но люди учатся использовать то, что им доступно. Сейчас действительно появилось больше возможностей высказаться, больше шансов быть услышанными, хотя, возможно, и не правительством... Каждый может за секунду отправить сообщение сотне людей по всему миру с помощью Twitter и других социальных сетей. Все этим занимаются, независимо от статуса и финансового положения. Так что существует множество способов заявить о себе помимо кино. Быстрое развитие масс-медиа и доступ к новым средствам общения тоже помогают людям в их стремлении быть услышанными.

Тиа Лессин. Мы сняли фильм о женщине, которая не могла бы сделать кино о себе, поскольку никогда не видела себя со стороны, в том ракурсе, какой мы выбрали для нее. Она не думала о себе как о героине своей собственной истории, как об актрисе, а мы показали ее именно так. Когда мы познакомились с ней, она была подавлена, поскольку в жизни ей часто приходилось выслушивать оскорбления и угрозы. Поэтому ей был необходим взгляд со стороны, взгляд двух незнакомцев, решивших сделать ее героиней своей картины

и представить в ином свете, раскрыть в ней новые грани. Думаю, в процессе съемок Кимберли многое осознала, что-то в ней изменилось так же, как и в нас.

Историю можно рассказывать, используя разные ракурсы. То, что я сама могу о себе рассказать, неизбежно будет отличаться от того, что расскажет обо мне другой человек. От этого моя история не станет хуже или лучше, это просто другой взгляд. Думаю, я бы не смогла рассказать о самой себе так, как это сделала бы хорошая актриса. Возможно, она бы глубже прочувствовала меня как персонаж, по-иному обыграла некоторые события. Когда речь идет об истории

«Мутная вода», режиссеры Карл Дил, Тиа Лессин

человека, его собственный голос может и не являться истиной в последней инстанции. И тот факт, что я сама рассказываю о себе, вовсе не означает, что история обретает более глубокий смысл и становится более реальной. Рассказ может получиться плохим, недостаточно ярким или точным, приукрашенным, неадекватным реальности, и в нем я предстану в искаженном виде.

Карл Дил. То есть существует множество видов правды, огромное количество взглядов.

Тиа Лессин. Я считаю, что людей нужно слушать и слышать, независимо от того, кто ведет рассказ — режиссер или его герой. Историй и голосов так много. Я радуюсь, когда вижу, что в США появляется интерес к историям, герои которых — не знаменитости или миллионеры, а простые люди. Документальное кино всегда было средством выражения общественного настроения, социальным рупором. Сегодня обществу стали небезразличны истории о людях «из толпы», в этом и есть главная перемена.

Елена Паисова. Какова сегодня, на ваш взгляд, ситуация в независимом кино в США? Трудно ли быть независимым документалистом? Какие у него есть пути, чтобы снимать и продвигать свои фильмы?

Карл Дил. Заниматься искусством где бы то ни было — огромная привилегия. Когда появляется такая возможность, нужно хвататься за нее. И в то же время творчество порой представляется чем-то невозможным. В Америке практически невозможно найти поддержку для творческих документальных проектов, в независимом игровом кино та же ситуация. Наши друзья, работающие в других странах, где режиссерам предоставляется больше возможностей, говорят, что именно эти трудности отчасти и сформировали американский независимый кинематограф. Режиссеры вынуждены идти на разные ухищрения, быть более изобретательными, искать нестандартные пути, чтобы снять то, что хотят. Конечно, все это отражается на творческом процессе. В США производственная часть работы сильно влияет на творчество.

Тиа Лессин. Раньше существовала традиция частного финансирования кино, но сегодня она практически исчезла. Есть небольшие гранты, выделяемые Ко-

миссией Рокфеллера и Форда, но большие гранты теперь недоступны режиссерам. И поскольку государственной поддержки нет, а частная слишком незначительна, приходится все чаще обращаться к коммерческим структурам. Мы, например, так и поступили, снимая «Мутную воду». Наша работа — борьба, но мы сами выбрали такую жизнь. Мы просто пытаемся работать в условиях существующей системы.

Сейчас люди в Штатах переживают не лучшие времена, нет даже иллюзии стабильности, социальные выплаты невозможно получить в срок, деньги буквально растворяются в воздухе. Но для нас это не так уж страшно, мы всегда так жили. Художники в каком-то смысле более подготовлены к таким ударам, чем другие люди. Так что для нас, по сути, ничего не изменилось, кризис — не более чем неприятное слово.

Елена Паисова. Как сложилась прокатная судьба вашей картины? Она шла в кинотеатрах?

Карл Дил. Фильм был показан в кинотеатрах примерно в трехстах городах США. Мы усердно работали, чтобы добиться этого. Иногда особенно везучим режиссерам удается получить поддержку киностудий, что обеспечивает широкий прокат даже незначительным картинам. Но нам пришлось биться буквально за каждый экран. Мы верили в наш фильм, считая, что тема, поднятая в нем, действительно важна. Совместный просмотр — в кинотеатре — влияет на восприятие, обостряет чувства, так что мы не зря потратили очень много времени, добиваясь возможности выпустить картину в широкий прокат. Конечно, это совсем невыгодно с финансовой точки зрения, но именно так фильм обретает полноценную жизнь, так завершается круг. Пока нет зрителей, фильм — просто рулон пленки, лежащий на полке. Недавно наша картина вышла на DVD в США. Мы бы очень хотели устроить больше показов в России, пока что нам удалось добиться только двух — в Москве и в Краснодаре.

Елена Паисова. В России зрители нечасто видят подобные картины. Иногда их можно посмотреть во время фестивалей, но, как правило, это один-два показа. Причем только в крупных городах. О маленьких городах и поселках я и не говорю.

Тиа Лессин. Недавно мы были на кинофестивале в Венеции, общались с дистрибьютором из России, который раньше работал с Майклом Муром, обсуждали возможное сотрудничество и показ нашей картины. Мы тоже много лет работали с Майклом и подумали, что и у нас есть шанс. Но этот человек сказал, что на подобные картины в России нет спроса, прокатывать их невыгодно, что случай Майкла Мура был исключительным. Мы пытались пробиться на российский рынок, нам не удалось. Но я рада, что фильм был показан на фестивале «Амфест» и вызвал отклик в сердцах людей. Некоторые подходили ко мне после сеанса и благодарили, говорили, что фильм задел их за живое. Это уже много для нас значит.

Елена Паисова. Вернемся к вопросу о профессионалах и любителях. По вашему мнению, нужно ли сегодня получать специальное образование, чтобы стать режиссером?

Карл Дил. Нет.

Тиа Лессин. Ни я, ни Карл не посещали киношколу, но сейчас я об этом жалею. Учеба в киношколе имеет по меньшей мере одно достоинство — она дает возможность смотреть великие картины, классику мирового кинематографа. Я, к сожалению, практически ничего не знаю о российском кино, а в киношколе могла бы с ним познакомиться. Конечно, я и сама могла бы восполнить пробелы в моем кинообразовании, но, как и многим, мне не хватает времени. Вообще, я считаю, что лучший способ научиться снимать — смотреть фильмы. Учиться наблюдать, замечать, понимать, благодаря чему кино становится хорошим или плохим, пробовать рассказывать истории с помощью изображения. Сейчас я бы согласилась потратить несколько лет на обучение в киношколе. Может, еще не слишком поздно. Что касается владения техникой, то это приходит с опытом. Я работаю в кино уже двадцать лет и все-

му училась на практике. Мне выпала честь работать с замечательными документалистами — Чарлзом Гуггенхаймом, Майклом Муром и другими.

Карл Дил. У меня несколько иное мнение. Мне кажется, киношкола может стать серьезным препятствием для молодого режиссера. Все зависит от того, насколько сильно он вовлечен в работу. Я знаю, что в киношколе студентов часто учат не быть самими собой, поэтому я отношусь к профессиональному образованию скептически. Все мы помним знаменитую фразу Квентина Тарантино: «Можно потратить двести пятьдеся тысяч долларов и два года жизни на обучение в киношколе, а можно на те же деньги и за то же время снять плохой фильм, но во втором случае вы, по крайней мере, уж точно будете знать, как снимать кино». Хотя сейчас, наверное, обучение стоит столько, что можно снять и десяток плохих фильмов.

Тиа Лессин. Для режиссеров игрового кино образование важнее. Конечно, и среди них есть те, кто никогда нигде не учился, но все же это более характерно для документалистов.

Карл Дил. Важно то, что кино — коллективное искусство. Нельзя снимать фильмы в одиночку, то есть можно, но это очень трудно, всегда лучше работать в команде. И этому как раз можно научиться в киношколе. Там создается соответствующая творческая атмосфера, когда все друг у друга учатся, обмениваются опытом. Не хочу, чтобы вы подумали, что я категорически против образования.

Елена Паисова. Как вы считаете, документалистов нужно учить каким-то особенным образом? Может ли документалист в США научиться профессии, скажем, работая на телевидении?

Тиа Лессин. Многие документальные телепрограммы в США, как я уже говорила, мне не нравятся. На телевидении можно приобрести очень нехорошие привычки, от которых потом трудно избавиться. Думаю, для документалиста лучше походить на курсы драматургии или художественной прозы. В конце концов, важно научиться рассказывать истории и использовать для этого различные средства и техники. Остальное, как правило, приходит с опытом: умение правильно выставлять свет, выбирать ракурсы, чувствовать героев, выстраивать сюжетные ходы. Проблема в том, что сейчас в большинстве киношкол документалистов учат по традиционным, устаревшим схемам.

Карл Дил. Очень важно слушать, впитывать, погружаться в исследование, полностью отдаваться предмету своего интереса, это важно и в других сферах жизни. Одна из причин моего скептицизма по отношению к кинообразованию — то, что в школе часто учат скрывать свою истинную точку зрения, вместо того чтобы учить ясно и четко выражать ее. Кроме того, молодые люди в США не очень хорошо умеют слушать, а эта способность — одна из главных для документалиста.

Тиа Лессин. Дело еще и в высокомерии, которое, к сожалению, присуще многим американцам. Умение слушать так же важно, как и умение задавать вопросы. Прежде всего я бы спросила у человека, решившего стать документалистом: «Вы из тех людей, кто все время задает вопросы? А готовы ли вы слушать ответы? И согласны ли вы услышать то, к чему, возможно, не подготовлены, или, может, вы уже сами мысленно ответили на свои вопросы и ждете, пока эти ответы озвучат другие?..» Многие просто хотят выдвинуть себя на первый план, навязать свою точку зрения, а не поддаться влиянию того, что они видят и слышат. Мы и сами часто этим грешим. Иногда в наших фильмах, как в зеркале, отражаются наши недостатки.

Карл Дил. Мы знаем свои слабые стороны, поэтому и говорим об этом. Наша надменность задокументирована в наших фильмах. И мы учимся не повторять свои ошибки.

Тиа Лессин. И все же разумная доля высокомерия режиссеру нужна. Он должен быть достаточно уверенным в себе, чтобы рассказывать историю, для этого нужна известная дерзость. Однако и скромность необходима: в определенные моменты надо уйти в тень, отступить, чтобы не перегрузить фильм своим «эго».

M E D I A

БОРИС ДУБИН — ИРИНА ПОЛУЭХТОВА — ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

ТВ: не доверяем, но зависим

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АННА КАЧКАЕВА

Что может объединить современных телезрителей у экрана? Под влиянием чего изменились их приоритеты за последние десять лет? Какова социокультурная динамика телевизионной аудитории? Как на российском ТВ уживается концепция воспитания аудитории, ее конструирования и одновременно удовлетворения ее нынешних уже имеющихся потребностей? Наконец, как с появлением новых форм телевидения — мобильного, IPTV, онлайн — и превращением молодой аудитории из пассивного потребителя в активного пользователя будет меняться само традиционное телевидение? Эти и другие вопросы обсуждают социологи Борис Дубин (Аналитический центр Юрия Левады), Ирина Полуэхтова (компания «Видео Интернешнл») и Даниил Дондурей (журнал «Искусство кино»). Беседу ведет телевизионный обозреватель Анна Качкаева.

Анна Качкаева. В книге «Интеллектуальные группы и символические формы», вышедшей в 2004 году, вы, Борис, писали о том, как неуклонно снижается доверие людей друг к другу, к разного рода институтам, к стране в целом при тотальном предпочтении просмотра центральных каналов. И при этом приводили цитаты Адорно о том, что потребитель не совсем доверяет своему энтузиазму. То есть уже давно угадывалось странное раздвоение в головах. Что произошло за эти годы с телезрителем? Чем сейчас является просмотр телевизора — досугом, форматом семейных отношений, форумом гражданской активности или вообще уже ничем?

Борис Дубин. Под многим, что я писал тогда, подпишусь и сегодня. Но все-таки некоторые изменения произошли. По-прежнему можно говорить о пассивном большинстве, которое не доверяет ничему, в том числе и телевизору, но при этом психологически зависит от него. Такой вот замечательный феномен зависимости без доверия и единства, без солидарности. Все смотрят одно, думают, говорят примерно одно, а реальной солидарности нет. Но наряду с этим большинством стали образовываться еще некоторые самостоятельные и значимые меньшинства. В частности, явно по-другому начала вести себя молодежь. И это заметно. За последние десять лет в ее среде стало втрое больше молодых людей, которые не смотрят телевизор вообще. И тех, кто смотрит отдельные передачи выборочно.

А.Качкаева. Молодежь — это кто?

Б.Дубин. Люди от 15 до 24 лет. Но к ним довольно близка в поведенческих предпочтениях и следующая возрастная группа — я бы ее назвал «молодые и зрелые» — зрители до 35—39. Совершенно по-другому в этом смысле ведет себя классическое большинство — публика старше 55. Там действительно стало еще

больше тех, кто смотрит «ящик» каждый день. Еще больше — у кого телевизор работает постоянно, независимо от того, смотрит его кто-то или нет. Значительная аудитория воспринимает абсолютно все. Я думаю, нужно еще внимательнее проанализировать эту проблему. Дело здесь не только в возрастных меньшинствах. Скажем, явно по-другому себя ведет Москва.

А.Качкаева. Социальное расслоение, профессия и уровень жизни стали очевиднее влиять на эти процессы?

Б.Дубин. Может быть, даже не столько расслоение, сколько раздробление групп. Стало заметно, что некоторые сообщества отличаются от общего раздробленного большинства. Москва, молодой возраст, образование, успех — вот примерно то, что влияет на восприятие телепрограмм. И, похоже, именно люди этой группы начали выходить или уже вышли из-под тотального воздействия той модели телевидения, которая рассчитана на дурака. Отчасти щекочущего, развлекающего... Не случайно многие ушли в Интернет. И тут важно сказать еще об одной особенности. Все-таки телевизионная аудитория в значительной степени, может быть, даже в подавляющей части — это национальное сообщество. Для образованных молодых, динамичных людей Интернет — способ коммуникации. Поэтому, с одной стороны, они более активны, с другой — более избирательны, с третьей — встроены в большой мир.

А.Качкаева. Ирина, если говорить о зрителе как о «телесмотрителе», а не гражданине и человеке социума, то подтверждается одна из ключевых идей вашей докторской диссертации: больше нет единой аудитории. Она расщепляется. Грубо говоря, больше невозможны предназначенные для всех «Старые песни о главном» с их умопомрачительными рейтингами. А вот каналов нишевых — условно говоря, «2х2», отдельно взятых «Городских пижонов» или ТНТ — становится все больше. Как концептуально за последние пять-десять лет изменилось телесмотрение в России в сравнении с остальным миром? Где мы находимся в этой системе координат?

Ирина Полуэхтова. Основная тенденция сегодня — фрагментация и общества в целом, и телеаудитории, в частности, о чем уже говорил Борис. Дробление на различные стили жизни, которые связаны со стратификационными и прочими процессами, отражается и на телепотреблении. В связи с этим аудитория становится разной, неоднородной. Это общемировой тренд, характерный для всех стран. Россия в этом смысле находится где-то в середине пути — если сравнивать нас, например, с государствами, где телевидение уже давно очень диверсифицировано, где существует развитый сегмент платного телевидения, как в США, в Канаде. Там 60 процентов телепотребления уходит на просмотр именно платных нишевых каналов. Мы, конечно, сильно отстаем. Но если брать страны Восточной и Западной Европы, где тоже развивается платное телевидение, то наши рейтинги самых массовых программ существенно ниже, чем популярных программ в Дании или Англии. Там самые топовые передачи набирают до 25—27 процентов аудитории.

А.Качкаева. Это что за программы?

И.Полуэхтова. Разные, но в основном развлекательные. Это могут быть и новости, связанные с какими-то чрезвычайными событиями. Но главным образом популярны развлечения и телесериалы. Где-то больше смотрят сериалы, где-то — реалити-шоу. То, что по-прежнему востребовано у массовой аудитории, когда мы ее оцениваем как массовую. Эту самую — пассивную, недифференцированную...

А.Качкаева. Я ее «диванной» называю...

И.Полуэхтова. В этом смысле российская аудитория более фрагментированная, дифференцированная. Отчасти в связи с тем, что у нас много каналов в свободном доступе, нишевых, тематических. Некоторые начинают быть очень похожими друг на друга, пересекаться в плане целевой аудитории. Мы в этом смысле находимся где-то между очень развитыми в технологическом

и телевизионном отношении странами и восточноевропейскими, которые ближе нам по историческому пути.

А.Качкаева. «Старые песни о главном», представленные накануне эпохи Путина, были такой объединяющей всех ностальгией по прошлой модели жизни. Потом появились балабановские «Братья». «Сила, брат, в правде» — это тоже во многом определило настроение и атмосферу кино и телевидения, а значит, и времени. В 2008 году появился «Прожекторперисхилтон» как своего рода пародия на перестроечный «Взгляд», «хохмачи на кухне». Мрачное кино и ощущение распада и деградации системы в последних работах молодых кинематографистов — весь прошлогодний фестиваль «Кинотавр», говорил, собственно, об этом. Ощущение какого-то полураспада страны. Вот что представил зрителю конец десятилетней эпохи. Мне кажется, что сменился культурный код. Нет больше общих ценностей, даже старых. Наступает время содержательной исчерпанности. Или, может быть, наоборот, нового содержания? Нет у вас, Даниил, ощущения, что что-то явно закончилось и все это почувствовали?

Даниил Дондурей. Нет, мы прошли определенный путь, но недооценивать колоссальную идеологическую и мировоззренческую работу телевидения, мне кажется, нельзя. Для огромных аудиторий, для большинства населения телевидение действительно консолидирует расплывающуюся магму российской социальной ткани — идеологической, мировоззренческой, культурной и социально-психологической. Не надо забывать, что, несмотря на те характеристики, о которых здесь уже говорилось — молодежь, успех, образование, глобальный мир и так далее, — аудитория телевидения сегодня в России по меньшей мере в двадцать пять раз больше, чем аудитория Интернета. Именно телевидение сохраняет всю систему российской жизни. Квазифеодальные социально-культурные матрицы, которые воспроизводятся у нас из года в год. Это касается, например, недоверия к частному бизнесу, к модернизации, к большой собственности, ко всем государственным институтам, кроме президентства, включая само телевидение. По данным социологических опросов, 59 процентов населения не доверяют даже друг другу.

Б.Дубин. Даже больше.

Д.Дондурей. По крайней мере, не меньше. За два-три года полностью восстановлен не заказанный напрямую сверху культ личности Иосифа Виссарионовича Сталина — по количеству передач, по объему упоминаний, по разнообразию оценок, когда самые либеральные медийные структуры через критику тирана работают на рост всенародного уважения к нему. Я хочу подчеркнуть, что фундаментальные достижения телевидения по контент-управлению страной не поколеблены. Они такие же значительные, какими были в 2000 году.

Одновременно идут более сложные процессы, связанные с диверсификацией аудитории. Тут я согласен с Ириной. И третий момент, о котором вы еще сегодня не говорили: используется новейшая медийная технология для продвижения тех самых идеалов, которые очень устойчивы. Если раньше, 10—15 лет назад, тем более в советское время, нужно было на отрицаемое сказать, что оно черное, мы его не принимаем, то сегодня это необязательно. Можно спокойно по телевидению говорить, что ФСБ крышует рейдерство. И это высказывание на федеральном канале только укрепляет уважительное отношение к существующей системе. Можно спокойно говорить, что в фильме «Мой муж — гений», получившем, кстати, две премии «Тэфи», технология продвижения была связана с формированием негативного отношения к Ландау как человеку и нобелевскому лауреату.

А.Качкаева. Тогда какую аудиторию нынешнее массовое и не массовое телевидение все-таки конструирует?

Д.Дондурей. Сообщество людей, которые будут не приспособлены к вызовам времени и жизни в глобальном обществе.

А.Качкаева. Тогда я ничего не понимаю. Борис, вы сказали, что появилось новое поколение...

Д.Дондурей. Я говорю о большинстве населения нашей страны.

Б.Дубин. Я понимаю Даниила Борисовича.

А.Качкаева. А вот смотрите, телевидение общедоступно. Это не нишевый канал и не отдельный журнал, на который может среагировать умный потребитель типа читателя журналов «Эсквайр», «Русский репортер», блогов.

Д.Дондурей. Большая часть аудитории не видит разницу между Рен ТВ и НТВ. Если вы посмотрите не столько новостные выпуски, но весь контент, все эти «В час пик», «Ты не поверишь!», «Брачное чтиво», огромное количество развлекательных передач... Вы увидите, что они все про одно и то же. Все.

А.Качкаева. Телевидение как массовое зрелище служит, видимо, и для того, чтобы удерживать некий консенсус — общественный, социальный, ценностный.

Б.Дубин. Необязательно.

А.Качкаева. Если на одном канале, как вы говорите, будет не общее содержательное мыло, а одновременно и «пижоны», и бабушки, и Малахов, и «Подстрочник»... это пустит систему восприятия вразнос.

Б.Дубин. Нет. Я думаю, что телевидение работает как модель общего: один для всех, один на всех, одна, в принципе, похлебка. Я думаю, что это до какого-то периода. Вообще-то подобные процессы надо измерять не временем, конечно, а состоянием общества, степенью его диверсифицированности, самостоятельности разных групп. Так или иначе наступает исчерпание общей модели, и дальше должно идти умножение разнообразия. Если в обществе работают другие современные институты, правовые, рыночные, демократические, которые удерживают социум помимо телевидения, то оно может пойти на очень высокую степень диверсификации. Америка, по-моему, лучший пример. Если работают основные институты, тогда разнообразие каналов может быть практически безграничным, потому что не телевидение удерживает общее. Чем гордится американец? Флагом, судом, библиотекой, полицией, толерантностью. Он доверяет правительству, доверяет правоохранительной системе. Русскому смешно слышать об этом. Оказывается, 70 и больше процентов населения в развитых странах мира доверяют своему суду, полиции, военным, армии, которая встраивается в великую легенду о сильной державе. И при этом она может вообще не воевать или делать это плохо и затратно. У нас все иначе. А вообще, думаю, что для молодежи, о которой я уже второй раз сегодня заговариваю, сегодня начинает терять смысл даже обычный анкетный вопрос: «Как часто вы смотрите телевизор?»

А.Качкаева. Они его не смотрят?

Б.Дубин. Они могут сидеть за компьютером.

И.Полуэхтова. И смотреть там телевизор.

Б.Дубин. Но в этом случае они вступают в совершенно другие сообщества. Чем по-своему велик и перспективен Интернет? Там вы не просто потребляете информацию, вы можете сами строить разные сообщества. Вы не только смотрите, но можете и показывать. Не только читаете, но и выкладываете туда свои сочинения.

А.Качкаева. Эта активность и интерактивность аудитории существенно меняет отношения.

Б.Дубин. Для определенных небольших групп. Для большинства, я согласен с Даниилом Борисовичем, общая модель работает по-прежнему. На чем она, кстати, построена? На постоянном повторении главных программ, которые образуют, выстраивают весь день. Это, конечно, прежде всего новости. Чем хороши развлекательные каналы? Там нет новостей, по-другому образована аудитория. Хочешь — смотри, хочешь — не смотри, вырезай оттуда, что тебе интересно. Но весь день на первом, другом... четвертом и так далее каналах

структурирован так, что тебе каждый час впендюривают примерно одно и то же. Конструируют каркас дня и говорят при этом, что ничего особенного не произошло. И это как-то всех успокаивает.

Д.Дондурей. Идет направленное реконструирование «картины мира».

А.Качкаева. Ирина, вы уже несколько лет занимаетесь изучением того, что мы называем «другое телевидение», того, что не смотрит массовый зритель. Это телевидение как-то уже влияет на традиционное, или они все дальше и дальше расходятся? И с точки зрения интересов аудитории, и с точки зрения содержания?

И.Полуэхтова. Другое телевидение — это тоже искусственный конструкт, объединяющее понятие. Сюда попадают и нишевые эфирные каналы, которые просто очень похожи на большие. Они берут те же форматы, скажем, развлекательные, и показывают только их. Если брать платные каналы, специализированные, с тематическим контентом, то они, конечно, представляют собой нечто другое. Именно сюда уходит сейчас большая часть аудитории. Наверное, 30 процентов населения России являются пользователями платных телевизионных каналов, преимущественно показываемых через кабельных операторов. Особенно дети. Они привыкают смотреть именно эти каналы. В наших исследованиях очень заметно, что в семьях, где есть платные неэфирные каналы, дети проводят за их просмотром значительно больше времени, чем за просмотром обычных эфирных.

А.Качкаева. Это, кстати, означает, что они потом становятся зрителями массового телевидения, или это уже не очевидно?

И.Полуэхтова. Скорее всего, формируется какое-то другое представление о том, что такое телевидение. Оно, естественно, будет меняться в сторону того, что сейчас кажется более современным, более востребованным. Это обоюдный процесс.

А.Качкаева. Что смотрят молодые на платных каналах?

И.Полуэхтова. Аудитория очень неоднородна, она все больше дифференцируется. Молодежь, которая живет в малых городах и селе, где меньше возможностей для проведения досуга вне дома, для удовлетворения своих культурных потребностей, где нет широкополосного доступа в Интернет, возможностей интерактивного телевидения, конечно, куда больше смотрит общедоступные каналы. По нашим исследованиям, сельская молодежь (правда, уже брачного возраста, после 20 лет), больше всего в селе смотрит ТВ, если сравнивать ее с городским населением. Потому что во всех остальных группах, до 20 и после 40 лет, примерно так же смотрят, как и в городе. И это как раз та самая пассивная массовая аудитория, которая, собственно, и формирует рейтинг на больших каналах. Она не слишком избирательна, очень традиционна в своих предпочтениях. Привычка — это как раз то, что в наибольшей степени характеризует ее взаимоотношения с этим типом проведения досуга. Это одна молодежь. И совсем другая — проживающая в городах, имеющая доступ в Интернет. Здесь совершенно иные способы телепотребления, другие предпочтения, другой стиль, сам образ жизни. Среди зрителей, имеющих доступ в Интернет, примерно 15 процентов людей, по нашим исследованиям, имеют дома телевизор и регулярно смотрят телевизионный контент именно через Интернет.

А.Качкаева. Не важен канал, существенно то, что все идет на одном носителе.

И.Полуэхтова. Это как раз активный тип телепотребления, потому что люди сами себе формируют телевизионную программу. Они ищут определенный контент, они делятся идеями, как это делать, обмениваются впечатлениями. Там тоже образуются определенные социальные взаимосвязи.

А.Качкаева. То, что они смотрят, принципиально отличается от того, что предлагает традиционное телевидение? Или они ищут все то же самое — развлечения, любовь, новости?

И.Полуэхтова. Смотрят разное. С одной стороны, могут смотреть на компьютере «Прожекторперисхилтон», когда Интернет используется как инструмент для отложенного смотрения традиционных телевизионных каналов. И это может быть совершенно другой контент, например скачивание с каких-нибудь зарубежных сайтов последних серий «Доктора Хауса» или других программ, которые еще нескоро пойдут у нас. Это то, что занимает большой объем интернет-трафика. Все очень по-разному. Самое главное, что это другой тип взаимоотношений с телевидением — активный способ телепотребления. Телезритель здесь выступает как активный субъект, который сам определяет, что ему смотреть, когда ему смотреть, в каком месте, на каком экране. Вот это принципиально важно, именно это меняется.

А.Качкаева. В вузы в этом году пришло поколение, которое родилось в 1990—1991 годах. В связи с этим, и Ирина это сказала, скорее всего, так сильно отличается молодежь сельская от городской, но, в принципе, что-нибудь понятно про это поколение, родившееся, по сути, после империи? Как телевидение с ним взаимодействует? Оно вообще понимает про него что-нибудь и как-то коррелирует с ним свои интересы?

Б.Дубин. Два маленьких дополнения к тому, о чем говорила Ирина. Тут надо помнить, что если мы сложим жителей села и малых городов, которые, как правило, находятся в сильно депрессивной и малокоммуникативной среде, то это минимум 62—64 процента населения, почти две трети страны. И второе. Очень важно, что молодой телезритель, чаще всего, конечно, живущий в крупных городах, формирует не только свою телепрограмму, но и другое сообщество в сравнении с тем, к которому обращаются основные телеканалы. Это уже не «вся страна», это — другое «мы».

Теперь о молодежи. У нас исследование гораздо грубее, чем то, о котором рассказывала Ирина. Что заметно в поведении молодежи, отличающемся от поведения большой аудитории? Она в сравнении с другими группами смотрит преимущественно немногочисленные передачи о технике, науке, о других странах, познавательные программы — те, которые не сильно интересуют большую аудиторию. Недоверие к другому, недоверие к Западу, антимодернизм — это сильная тенденция современного большого российского телевидения. А вот малое, использующее новые технологии телевидение, на которое ориентируются другие группы, включает, как ни странно, передачи о любви и семье, о частном человеке. Не о винтике державы. На таком ТВ ищут какие-то другие представления о жизни. Они даже спорт смотрят по-другому — не как на свидетельство величия державы, а как на индивидуальное соревнование, когда один активный человек состязается с другим, играет в команде, переживает, напрягается. Это сюжеты об индивидуальной активности, а не о войнах за победу. Молодые смотрят зарубежные фильмы, новые модные иностранные сериалы, мультфильмы. Их интересует пространство воображения.

Я думаю, что в будущем поведенческая установка будет двигаться именно в эту сторону. Тут, правда, есть подводный камень. Это все не имеет отношения к зрителю как политическому субъекту. Есть некоторая тревога по поводу того, что, собственно, представляют собой гражданские свойства индивидуального человека. Что будет с ними?

Империя не кончилась в 1991 году. И СССР — это не только географическая категория. Это мироосознание во многом активно живет — в семье, в голове, в том, как люди относятся к другому. Посмотрите, с каким огромным недоверием большинство нашего населения относится к чужим, отличающимся от них людям. Не видит в них интересных для себя партнеров. Если а) другой тебе не опасен и б) ты от него не зависишь, то он вообще как бы не существует для нынешнего российского человека. К сожалению, молодежь в какой-то степени разделяет эту позицию. У новой аудитории появляется интерес к большому миру, к другим людям. Там есть еще один интересный пункт — наше исследование ухватывает его пока слабо. У молодежи

существует определенный интерес к советскому кино. Он отчасти этнографический, для них СССР — это уже прошлое, не совсем то, что для нас — страшная реальность, от которой мы хотим отойти, но не хотим забыть. Отойти — не значит перечеркнуть. Вот для молодых людей это во многом уже имеет исключительно этнографический интерес. «О, прикольно! Эти наши старые фильмы...»

А.Качкаева. Вот это «круто» и «прикольно» и дальше — «отстой — это круто» — это ощущение, которое продюсеры, видимо, сейчас угадывают довольно точно?

Д.Дондурей. И даже ловят. Мне кажется, что Россия не утеряла свое главное цивилизационное и культурное преимущество. Это сохранение самого принципа: сосуществование двух культур. Это невероятно важно для нас во все времена. И сейчас эта модель тоже воспроизводится, только в других формах. То, что Борис назвал имперским сознанием, я называю квазифеодальным...

А.Качкаева. Кстати, когда вы про города рассказывали, я все время думала: господи, как будто учебник про Средние века читаю. Вот города поднимаются, буржуазия...

Д.Дондурей. Да, конечно, так и есть.

Б.Дубин. Почему все дороги ведут в Рим? Потому что Рим — большой город.

Д.Дондурей. Продолжает формироваться обожающий империю квазифеодальный человек. На его воспроизведение тратятся несметные деньги. Например, все шесть или семь киноблокбастеров, которые сегодня запущены с участием государства — и это естественно, — посвящены главному нашему историческому и культурному событию — победе в Великой Отечественной войне. Самый дешевый из них — это «Брестская крепость» (бюджет 225 миллионов рублей).

А.Качкаева. Дальше «Сталинград»?

Д.Дондурей. Таких проектов много. Бюджет фильма Михалкова «Утомленные солнцем-2» по одним источникам 35, по другим — 55 миллионов долларов, в кинотеатрах эти деньги вернуть нельзя ни при каких условиях, даже если его будет смотреть вся Европа. Здесь возврат будет иной природы — через общенациональную патриотическую акцию.

Сохранение советской матрицы — это ведь не только Великая Отечественная война. Но во всех случаях это отсутствие тем, связанных с включением человека в процессы модернизации современного общества, мышления, восприятия жизни, отсутствие моделей будущего, соответствующих дискуссий, какой-либо критики и даже сомнений по поводу функций государства и личности. Тотальное — беспрецедентное в постсоветское время — отсутствие интереса к развитию личности. Эта тема вообще изъята из публичного поля. В телевизоре нет современных ученых, художников, думающих людей. Нет этих ценностей, приоритетов...

Те группы, о которых говорили Борис и Ирина, не преодолевают планку в 20 процентов аудитории. Да, они дифференцируются, усложняются, трансформируются. Но самое интересное в связи с этим — телевидение, в отличие от идеологических структур, не стоит на месте. Там много невероятно талантливых людей, таких, например, как руководители Первого канала, которые стараются придать квазифеодальным матрицам новые стилевые, более модернистские формы. Работающих идеологем мало, на них власть не жалеет денег. Первый канал, как и другие каналы, учитывает расслоение аудитории: по ночам, между 23 и 4 часами утра, они дискредитируют все то, что в поте лица строят весь день, с 6 и до 23. Политическая власть этот парадокс не осознает.

А.Качкаева. Отсюда и феномен «Подстрочника», и вдруг хлынувшие блогеры, готовые смотреть на канале «Россия» Лилианну Лунгину четыре вечера подряд...

Д.Дондурей. Безусловно. Все радуются показу «Подстрочника» на большом федеральном канале, но это всего лишь разрешение на квоту, предоставленную второй культуре. Это ощущение, что первая имперская культура показывает место, отведенное модернистской.

А.Качкаева. Не подвинется?

Д.Дондурей. Это всегда исключение, прорвавшийся гонец, который тоже будет объявлен участником актуальной культуры. Но на самом деле идет невероятное неотрефлексированное противостояние ночных эфиров с прайм-таймом. Идеологи и телевизионные контент-программисты спокойно (вот где величие российской цивилизации) потчуют зрителя американскими сериалами (летом, в освободившиеся от рейтинговых забот «окна»), показывая тем самым, что они лично любят совсем не то, что делают весь сезон, что предлагают нам. Тут явное разведение, разделение продукции: это — для родного меньшинства, а это — для всех остальных. Тех, кто не понимает, что смотрит.

А.Качкаева. Вы уверены, что общество совсем не декодирует, не улавливает это раздвоение?

Д.Дондурей. Нет, оно действует на автомате. И начальству, и зрителям, и элите кажется, что это и есть свидетельство свободы. Каждому — свой тип культуры. Но появилась вторая сила, которая пытается стилевыми приемами все это адаптировать. Это мощные, продвинутые, умелые защитники внедрения антимодернизационной, антиреформаторской, тотально прогосударственной, неэффективной системы жизни. Именно эта сила в скором времени будет противостоять прозападной идеологии, гламуру. Возникают новые адаптационные механизмы, связанные с продвижением в светскую жизнь православной доктрины. С их помощью будут осовременяться феодальные матрицы.

А.Качкаева. У нас патриарх очень медийный, он прекрасно «приспособлен» для экрана.

Д.Дондурей. Я думаю, что сегодня он самый талантливый, самый блестящий оратор в стране.

А.Качкаева. Больший политик, чем все остальные.

Д.Дондурей. Члены его идеологической команды — люди поколения сорокалетних.

А.Качкаева. И все очень хорошо образованны. Мастерски умеют влиять на аудиторию, манипулировать...

Д.Дондурей. Патриарх — чуткий и дальновидный идеолог, еще более дальновидный, чем многие руководители таких динамичных каналов, как Первый или ТНТ. Национальное телевидение и русская православная церковь теперь будут вместе, думаю, успешно заниматься адаптацией многовековых протофеодальных культурных матриц к вызовам нового времени. Но здесь, конечно, возникает главная проблема: может ли в ближайшем будущем сохраниться наше двухкультурие, соприсутствие двух противостоящих одна другой полярных идеологических моделей. Пусть не эффективно, но каким-то странным образом они благополучно уживались после смерти тирана, начиная с XX съезда. Затем — надлом 1991 года. Советская матрица завела страну в тупик, разрушила систему. А необходимо сохранить двухкультурие, чтобы хотя бы как-то соответствовать требованиям времени. Вернулись к частной собственности. И все равно мы сильно опаздываем. Потому что в сознании подавляющего большинства наших граждан живут неадекватные версии происходящего. Люди не умеют объективно считывать реальность. Во всех группах, составляющих, по меньшей мере, две трети населения, о которых сказал Борис. Но и молодежь уже по наследству получает традиционную неадекватность представлений о жизни. Великое двухкультурие российской цивилизации, видимо, будет и дальше не поспевать приспосабливаться. И это главная проблема отечественной культуры.

Б.Дубин. То, о чем говорит Даниил Борисович, очень важно. Мы каждый по отдельности и все вместе — переживаем сейчас период распада и адаптации к распаду. Мы находимся не в процессе строительства чего-то нового, а в процессе разложения старого и пытаемся как-то ужиться в этом процессе, зацепиться, пустить корешки, найти своих. В общем, как-то приспособиться к распаду. Здесь оба слова важны — и «распад», и «адаптация». И технологии этого приспособления, видимо, начинают вырабатываться и во власти, и на близких к власти каналах телевидения. Они состоят, я думаю, в том, что предпринимаются попытки соединить все со всем. Пускай будет свобода, экономическое сотрудничество с Западом, а рядом — золотые купола, Сталин и *победа* в Великой Отечественной войне. Не война, а *победа* в войне. Пусть все будет рядом. Тогда — и это вторая сторона той же самой пропагандистской технологии — можно забалтывать проблемы, затушевывать их суть. Вот вам и новая гласность.

А.Качкаева. Но все равно система жизни может пойти вразнос.

Б.Дубин. Не похоже.

А.Качкаева. Разве этот микст сможет ее держать?

Б.Дубин. Великое терпение русского народа работает все-таки на то, чтобы вразнос не пойти.

И.Полуэхтова. В рамках нашей беседы говорить про «телевидение вообще» было бы уже, наверное, неправильно. Все-таки мы должны констатировать, что оно разное. На больших каналах скорее всего будет происходить то, о чем уже сказали коллеги. Что касается другого типа телепотребления, иных форм телевидения, то там будет происходить что-то совсем другое: главное — оно пойдет по пути увеличения многообразия продукции, способной удовлетворить разные аудитории.

Д.Дондурей. Мне кажется, что сущностной перезагрузки не будет. Произойдут, конечно, какие-то сдвиги: поиск оптимального стиля, новых технологий — все это для телевидения очень креативно и обеспечивает необходимые заработки. И в этом смысле мы будем действительно иметь программы, которым многие западные каналы могли бы позавидовать. Но все основные тренды и процессы в обозримом будущем, на мой взгляд, будут только воспроизводиться.

Кира Муратова

КИРА МУРАТОВА:

«Я подыгрываю...»

Молодые читатели «Искусства кино» наверняка не знают про замечательную организацию, долгие годы помогавшую выжить многим режиссерам, актерам, операторам, критикам, — Бюро пропаганды советского киноискусства, созданное в 1959 году для финансовой поддержки Союза кинематографистов его руководителями Иваном Пырьевым и Григорием Марьямовым (последний был автором идеи). В тридцати трех отделениях ВБПК заработала по всей стране сеть кинолекториев, проводились премьеры и встречи зрителей с создателями фильмов. Издательский отдел выпускал книги и буклеты.

Эта деятельность приносила весьма ощутимый доход в кассу СК. Но для нас, организаторов работы с отделениями, куда дороже была возможность облегчить — иногда действуя тайно или даже исподтишка — жизнь талантливых, но идеологически «опасных» кинематографистов, оказавшихся без работы, без денег. Кира Муратова, Элем Климов, Геннадий Полока, Вадим Абдрашитов, Владимир Мотыль и многие другие общались со зрителями без фальшивого официоза, открывали глаза на другое кино, на свободное искусство.

Для таких встреч надо было искать, создавать и готовить специальные аудитории, расположенные к серьезным разговорам. Это была работа для энтузиастов. И люди находились. В Западно-Сибирском отделении работала неутомимая умница Лариса Герсова, выпускница ВГИКа. Пристрастная к творчеству Муратовой, она принимала ее часто — в тяжелые для Киры Георгиевны времена — и записывала встречи режиссера со зрителями. Это уникальные записи. В 1990 году Герсова собрала книгу о раннем творчестве Муратовой, которая была принята в план издательского отдела Киноцентра (так теперь называлось ВБПК). До издания дело не дошло: Киноцентр переходил на сугубо коммерческую деятельность.

В 1992 году журнал «Киноведческие записки» (№ 13) напечатал обсуждение «Астенического синдрома» — материал «Кира Муратова отвечает зрителям» (публикация Л.Герсовой). Последнюю главу неизданной книги, посвященную дискуссии после премьеры «Перемены участи», предложил опубликовать журнал «Искусство кино».

Елена Васильева,
режиссер-организатор ВБПК (Киноцентра) с 1959 по 1998 год,
заслуженный работник культуры РСФСР

Кира Муратова не любит говорить о своих старых фильмах, заявляя: «Нет никакого желания с ними контактировать и даже разговаривать о них. Хочется, чтобы фильм от тебя отрывался и жил своей жизнью. Эта такая наивная иллюзия бессмертия. Приятная иллюзия. Связи с теми фильмами я уже не чувствую. Зрители только сейчас начали их воспринимать, а я давно. Поэтому мы в таком неправильном контакте находимся. Я понимаю, что должна была бы радоваться их выходу на экран, радоваться… Но мне уже не хочется радоваться, мне хочется что-то другое делать, то есть продолжать существовать и жить, а не только пассивно предаваться своему прошлому».

Эти слова были сказаны в 1987 году, когда в жизни Муратовой впервые состоялась настоящая премьера, то есть первый показ фильма в год его создания. С фильмом «Перемена участи» Кира Георгиевна побывала в Новосибирске вскоре после того, как его закончила. Записи встреч режиссера со зрителями, когда ей самой еще — первые зрители! — была интересна реакция зала, я предлагаю вниманию читателей.

Надо сказать, что со зрителями Муратова общается иначе, чем с журналистами. Интервью она не любит. Нельзя также сказать, чтобы она любила творческие встречи, — скорее, она вынуждена была соглашаться на них, поскольку они долгое время были единственно возможной формой общения с ее фильмами. «Но, — говорит Кира Георгиевна, — я считаю, все, что режиссер скажет после фильма, — это только свидетельство его беспомощности. Если он не сумел с экрана выразиться полностью, то как бы он прекрасно потом ни пытался дообъяснить, дорассказать, «додоставить» удовольствие — это бесполезно. Деньги на бочку уже положены, счет закрыт, и все разговоры — суррогат. Эти встречи, эти разговоры — это все не только постфактум, а даже постмортум, то есть посмертное — уже все произошло, уже все позади: все удовольствия, все страдания произошли в процессе делания фильма. А все, что мы потом про это говорим, к существу дела не имеет никакого отношения. Это отзвуки, отблески, это уже за чертой.

Во время таких встреч я как бы втягиваюсь в процесс, но потом всегда думаю: зачем я это делаю? Мне говорят: людям это нужно. Меня как режиссера это обескураживает, я думаю: а зачем это людям нужно? Значит, киноискусство не всесильно, как верю я, значит, оно нуждается в каких-то словесно-литературных подпорках? И для меня это очень печально. И я в этом участвую как бы вольно-невольно. А сначала я каждый раз пытаюсь отказаться. Потому что в моей внутренней, душевной конструкции мира это неправильно.

Но люди же разные, есть, наверное, такие, которые страстно любят спорить, рассуждать, теоретизировать, и, наверное, такие встречи для них — утоление страсти публичного общения. Им даже не важно, что мы именно про фильм говорим, про кино, а важна форма такого общения — вот мы все вместе сидим, говорим о культуре и об искусстве вообще. Наверное, это нужно».

Зрители задавали самые разнообразные вопросы — со всей мыслимой и немыслимой непосредственностью. На какие-то из них Кира Георгиевна вряд ли стала бы отвечать в частной беседе, поскольку не любит фамильярность, всегда держит дистанцию, какие-то темы с ней просто невозможны по определению. Но зрителям она отвечала весьма добросовестно, даже если вопросы были ей не по душе.

Конечно, встреча со зрителями — особый жанр. Муратова это настоятельно подчеркивает: «Не надо выдавать разговор за интервью. Я фальшивлю, лукавлю, лицемерю на встречах, я подыгрываю — напишите об этом, Лариса». Пишу, но утверждаю, что никакой фальши нет — ну хотя бы по той простой причине, что это качество Муратовой категорически не свойственно.

После одной из встреч Муратову окружили поклонники. Кто-то спросил: «Кира Георгиевна, а почему ваши фильмы называются «Короткие встречи», «Долгие проводы»? В этом есть какой-то смысл?» «Для понта», — последовал ответ

Муратовой. Одна зрительница говорит: «Ой, Кира Георгиевна, я так плакала, когда смотрела «Долгие проводы», особенно в конце...» Муратова: «Я всегда говорила: кто досидит до конца, тот обязательно заплачет».

У меня сложилось впечатление, что Кира Георгиевна как бы монтирует свои встречи — так же, как фильмы, учитывая законы восприятия. Чуть только пафос или моралите проникают в ее высказывания, она тут же делает какой-нибудь хулиганский выпад, и пафоса как не бывало.

— Кира Георгиевна, обращение к Моэму — это ваш свободный выбор или отчасти вынужденный?

— Я бы сказала — отчасти случайный. Многих этот фильм как-то даже ошарашивает и изумляет: почему вдруг Моэм? Для меня это и случайно, как всё на свете, и нет. Я давно этот рассказ отметила для себя, перечитывала время от времени. Постепенно возникло ощущение, что у меня есть к нему активное отношение, и я хочу вступить с ним в личный контакт, то есть снять в кино. Поэтому я несколько раз пыталась его предлагать — и на телевидении, и на студии. Но он не представлял интереса ни для редакторов, ни для начальства, потому что казался им чем-то сугубо абстрактно философским или пошлым. Никакой утилитарной пользы от него они не видели. Поэтому мои попытки никогда не принимались всерьез. Потом как-то сказали: «Ну, может быть, давайте, попробуйте». Я начала писать сценарий, написала какую-то часть. Потом начальство все-таки передумало. Остались написанные куски, сцены.

Когда мне сказали: быстренько снимай что-нибудь — перестройка! — я, вспомнив об этих кусках, быстренько дописала их. У меня много сценариев лежит законченных, которые я в свое время хотела снимать. Но, наверное, именно потому, что они были дописаны, желание снимать их одновременно перегорало — то есть я добивалась постановки, не добилась, прошла весь круг и отодвинула это от себя.

Если хочешь продолжать жить, ты должен заставить себя перестать об этом думать. Перестав, ты иногда перестаешь думать навсегда. Хотя, может быть, нужно уметь настолько владеть собой, чтобы перестать думать на время, перестать хотеть на время, а потом, если что, если позволят, тогда, может быть, еще раз захотеть. Но человек все-таки устроен как-то иначе, не так гибко, не так мобильно. Он не может с таким изуверским совершенством управлять собой. Таким образом, многие сценарии, к которым я испытывала реальные надежды или желание их снять, переставали представлять для меня интерес. «Перемена участи» всегда существовала как манящий огонек. Она никогда не дописывалась, до самого последнего момента, и поэтому, наверное, не потеряла для меня своей загадочной прелести — желания, как у ребенка, игрушку разобрать и снова сложить. Так что это результат случайности.

— Чем вас привлек именно этот рассказ писателя?

— Совсем не своими литературными достоинствами. Это не лучший рассказ Моэма, которого я всегда любила, совсем не шедевр. Но в нем есть иероглиф, который как-то зацепил меня и с тех пор притягивал. Мне понравилось, что в рассказе заложена схема. Там не было, конечно, всех разговоров, всех персонажей, всех поворотов, которые появились в фильме, — там просто была ситуация: женщина убивает своего возлюбленного и потом пытается скрыться, спрятаться от наказания. Адвокат, считая себя очень умным, оказывается в дурачках. Вот и все, что там было. Может быть, именно из-за своей краткости,

компактности и простоты или даже простоватости эта вещь имела для меня какую-то тайну.

Рассказ написан в плакатном стиле — то есть это вещь для одного прочтения. Когда читаешь его в третий, четвертый раз, когда вчитываешься, то он начинает казаться слишком беглым, что, вероятно, сделано умышленно. Этот эффектный короткий рассказ использует определенные средства воздействия. Знаете, есть такие вещи, которые на нас действуют безошибочно, что ли, обязательно, — какие-то знаки, заложенные в нашей цивилизации, в нашем воспитании. Некоторые из них, именно в силу привлекательности и удачливости своего воздействия, превращаются в штамп и тогда вызывают уже раздражение, кажутся чем-то второсортным. А некоторые превращаются в легенду, приобретают флер легендарности. Вот есть Шерлок Холмс, это упрощенный портрет, написанный четкими штрихами. Он интересен и ребенку, и взрослому. Я часто перечитываю книги о нем и замечаю действие какой-то магии: я знаю уже содержание рассказов, но с удовольствием впадаю в эту колею и погружаюсь в удобную, комфортабельную атмосферу магического воздействия. Словно принимаю гипнотический сеанс. Вот по этому принципу написан и рассказ Моэма. Мне вообще нравится стиль этого писателя. В нем есть живая вульгарность и пряность. Он соединяет понятия хорошего и дурного вкуса и создает свой, живой и острый, вкус. Рассказ написан в такой бульварной манере. Он использует первичные манки, которые на нас всегда воздействуют. То есть когда мы видим красный цвет, слышим громкий звук, мы все реагируем примерно одинаково. Потом, немножко опомнившись, говорим: нет, это очень грубо, это не я, это другие люди, попроще, а я... Но, тем не менее, в нас есть и этот первый слой.

В рассказе есть дешевая, зазывная, бульварная эффектность, на которую я клюю, — любовь, убийство, любовник, муж, следователь, адвокат. Читаю, скажем, дурного вкуса фразу, как адвокат увидел в глазах своей подзащитной красный зловещий огонек, мелькнувший в глубине ее зрачков. Я абсолютно точно понимаю, что это очень низкопробная литература, и в то же время чувствую, что мне это ужасно нравится, мне так и хочется снять что-то пугающее, страшное, дешевое, бульварное, эффектное: героиню — некую вамп, мужа — этакого дельца, бизнесмена, адвоката — Шерлока Холмса, оказывающегося в дураках. Все эти штампы составлены таким классическим образом, что представляют собой теорему, головоломку или конструкцию, очень примитивную и в то же время сложную, как иероглиф, в который я могу вложить все что угодно и в котором в то же время уже задана потрясающая и волнующая меня ситуация.

Здесь очень много тайны, формальной тайны, скажем так, потому что сюжет излагается снаружи, автор не вдается в психологию героини или кого бы то ни было. Я вообще считаю, что вещь, которую хочешь ставить, должна иметь либо какие-то дефекты, либо какие-то пробелы, пустоты, которые тебе хочется заполнить, либо быть вот именно так изложенной — в общих чертах. То есть вещь должна быть, условно говоря, не совершенной, не самодостаточной — для того чтобы ты как режиссер испытал к ней активное отношение, а не отношение созерцателя, читателя. Если я читаю прекрасное, замечательное, абсолютно доразвитое в своих намеченных или начатых мотивах, темах произведение, я восторгаюсь и думаю: а что с этой вещью делать? Зачем ее снимать? Она такая круглая, законченная, она существует. И не нужно из этого делать кино, надо просто читать эту книжку.

Вот таким образом я объясняю сама себе, что привлекло в рассказе помимо каких-то человеческих мотивов, которые меня заинтересовали. Например, образ героини, который совершенно закрыт. Просто некая роковая женщина, которая испытывает сильную страсть и потом совершает убийство. Без всяких авторских пояснений, что она думала, чувствовала, какие мысли, ощущения роились в ее голове, в душе, в теле — где угодно. Просто — данность, которая так же и действует: сильным, роковым, ударным образом. И вот начинает

делаться сценарий. Думаю: героиня, как бы избавляясь от одной тюрьмы, попадает в другую, то есть, избавившись ужасным и неожиданным для нее самой способом от одного наваждения, от трагической, ужасной ситуации брошенной женщины и оказавшись неожиданно убийцей, она тут же становится узницей тюрьмы не только в буквальном смысле, физически. Она становится узницей своей внутренней тюрьмы — своих мечтаний. Потому что убив, победив, то есть физически ликвидировав источник своих страданий — покинувшего ее возлюбленного, она не окончательно и не сразу победила его

«Перемена участи»

в себе, в своей душе. И ей надо как бы восторжествовать окончательно над этой ситуацией, поскольку я ее себе представила как женщину наполеоновского, что ли, склада, женщину тщеславную. Это не значит, что она не любит, но тщеславие сливается в ней с любовью. Она вынуждена придумывать какие-то юридические версии того, как все происходило, чтобы спасти свою жизнь. Но движет ею не только боязнь наказания, она не просто обманывает следствие. Ее воображение подсказывает ей версию, которая является одновременно сублимацией ее как женщины, как человека. Согласно ей все происходило так, как она бы хотела, чтобы это было на самом деле: она придумывает ситуацию, в которой является победительницей, а Александр — просителем любви, домогающимся ее. Эту версию победительницы она хочет выдать за реальность. То есть, находясь в положении покинутой, брошенной возлюбленной, она придумывает и все время варьирует версии победительницы. Это очень интересная — и характерная — черта философии любви, философии чувств человеческих. Здесь она выражена просто и прямо, даже в детективной форме и реалистически оправдана тем, что героине надо избежать наказания. Эта версия-мечта стала ее преследовать, героиня ее все время записывает, усовершенствует. Мне представлялось, что эта женщина — такого интеллектуально графоманского склада, отсюда родились все ее записи, придумывания, которые уже стали наваждением, — они ей и служат, и одновременно ее преследуют. Она охотно и многократно излагает эту версию не только для того, чтобы себя спасти, но и чтобы в нее поверить. Как, скажем, человек начинает верить в сны, которые он придумывает.

Фильм о том, что переменить свою участь невозможно. Одно наваждение переходит в другое наваждение. Она все-таки никак не может убить своего возлюбленного. Она должна победить его фантастическим образом, изобразив

всю эту историю — и для юристов, и для себя — совершенно иначе. Таким образом, ее версия является одновременно сублимированной, улучшенной реальностью.

Это была одна психологическая ситуация, которая меня заинтересовала. Затем мне показалась интересной возможность изменить характер мужа и перевернуть их взаимоотношения, которые, если бы я просто следовала рассказу, были бы упрощены: она обманула его, он узнал и обиделся, а она пыталась скрыть свою измену, потому что надо как-то жить дальше, а денег нет. Она, дескать, не любила своего мужа раньше и не любит сейчас, после шокового взрыва, произошедшего в ее жизни.

А она не просто притворяется и вводит мужа в заблуждение. Я считаю, что в ней наступает некая перемена, появляется новая ипостась — она вдруг увидела его другими глазами и вдруг полюбила, как ни странно. То есть она фактически искренна во всех отношениях с людьми. И одновременно неискренна, но только в той примитивной форме, что буквально боится наказания.

Вот такие сплетения, казалось бы, противоположностей, которые возникают на крохотном, маленьком поле в душе человеческой, — это, наверное, главное, что меня притягивало в сценарии. Потому что меня всегда интересуют две стороны. Хочется сформулировать это холоднее, проще, не претенциозно, именно холоднее: исследование характеров и столкновение человеческих характеров. Их нужду друг в друге, их отталкивание друг от друга — слияние ли, разобщение ли, но существование характеров в определенной среде. Вот это второе, что меня всегда занимает, — необходимость создать среду, чисто декоративную, материальную среду, в которой существуют эти жизни. То есть создать некий замкнутый мир, микро или макро — у меня всегда микро получается, но, в общем, не важно, — некий мир, который был бы настолько в себе закрыт, являлся бы такой вещью в себе, чтобы — ну, таково стремление — на протяжении просмотра фильма не давал зрителю возможности отвлечься. Это одно из главных условий, мне кажется, для режиссеров, во всяком случае, для меня: чтобы меня интересовало не только то, что происходит, но где оно происходит. Поэтому я больше всех своих фильмов люблю «Познавая белый свет»: мне очень нравилась та среда, хаос стройки, некрасивый как бы, но который можно увидеть таким прекрасным.

— Среду я понимаю, актеров тоже, а вот способ повествования, интонация «Перемены участи» остаются для меня непонятными.

— Значит, это не ваш фильм. Вы думаете, что я или любой режиссер после просмотра фильма может научить вас его полюбить? Я могу только удивляться вашей кротости, потому что другие в вашем положении разговаривают совсем другим тоном. А помочь никак не могу. Я бы хотела себе помочь, чтобы такой милый, терпеливый зритель стал и моим зрителем. Но что же делать?

— Это ваш первый фильм из «заморской» жизни. Вероятно, создание среды в нем представляло известную трудность. Где проходили съемки?

— Я никогда не собиралась, более того — с презрением относилась к идее снимать фильм, как вы выразились, из заморской жизни.

Я считала, что если снимать в России, скажем, Сомерсета Моэма, «липы» не избежать. Но поскольку мне очень захотелось снять эту ситуацию, надо было искать выход. Как найти форму подачи каждого человека, каждого характера, каждого места, костюма, интерьера, то есть как выстроить среду, чтобы она была и обобщенно-художественной, вымышленной, и одновременно вполне существующей, поскольку экран всегда реален, материален? Понимаете, тут не случайно присутствует Восток. Он играет загадочную, как бы даже традиционно загадочную, плакатно загадочную роль — то, что мы называем «таинственная улыбка Востока». Мне казалось, что это необходимый

привкус для всей интриги, что ей нужна декоративность, откуда-то привнесенная, которая будет все обрамлять. И вот, стоя перед дилеммой — желая, чтобы на экране был Восток, и желая уйти от любой конкретности, географической, бытовой, национальной, — мы стали пытаться делать, как в сказке: пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю, что. Иными словами, мы хотели быстрым нагнетанием событий, что называется, заморочить зрителям голову — чтобы их захлестывали эмоции и они не успевали сообразить, что к чему, где, когда. То есть мы как бы делали то, что делает фокусник, когда он вертит одной рукой, а то, что ему нужно, делает другой. Пока человек смотрит на эту вертящуюся руку, самое главное уже успевает произойти. А потом наш зритель спохватывается: что это, где это, какой год вообще, какая страна?

Поэтому мы ушли в сугубо закрытые помещения. Почти все съемки проходили в Одессе, в павильоне и в разных интерьерах — в заброшенной оранжерее, в подвале винного завода. И только в конце, когда глаза уже сильно устают от затхлости, погруженности в подвалы, в темные помещения, появляются натурные съемки. Есть физиология смотрения фильма, поэтому ты даешь после темного светлое, после громкого разговора — паузу. Глаз человеческий тоже хочет переменить свою участь, он хочет увидеть что-то другое — выбежать на какое-то поле и там прогуляться. Зритель делает такое движение в кресле — он как бы разминается, меняет позу, вздыхает и смотрит дальше. Он — благодаря смене фактур — просто отдыхает.

Когда фильм выходит на волю, на натуру — это Таджикистан, район Исфары. Город небольшой, но интересный. Там очень разнообразное население. Мы еще туда понавезли восточных людей самых разных национальностей, чтобы всех совершенно сбить с толку. Для знающего глаза там необыкновенное смешение — и монголы, и китайцы, и корейцы, и киргизы, и таджики, и узбеки. И одеты они — киргизы в узбекское платье, дети узбекские — в казахские одежды, в шапки киргизские. То есть мы старались максимально уйти и сбиться с географии, истории и сделать некую вещь, специально, я бы сказала, невежественную. Не только не претендующую, но нагло заявляющую: а мы не знаем, а мы и знать не хотим, когда и где это произошло. Мы просто утверждаем, что это произошло в какой-то, если хотите, вымышленной, если хотите, похожей на многие другие, восточной колонии. Мы вот такие дураки, ничего изучать не будем, а будем делать вот так, напролом. Нам понравится этот человек в современном пиджаке — кореец, который падает на колени перед адвокатом, — мы его снимем. А на адвокате будет шуба петровских или каких-то времен, а на актрисе будет современное платье, ультрамодное, а рядом — вообще полуголый человек, а человек восточного вида будет брейк танцевать. И кто по национальности колонизаторы и местные жители — мы не хотим ни думать, ни знать. Не допускаем никаких англичан и вообще ничего не допускаем. Поэтому мы избегали разговоров туземцев между собой, чтобы не присутствовал какой-то конкретный язык. У нас местные жители между собой не разговаривают вообще. Они разговаривают только с колонизаторами на некоем ломаном языке. Друг с другом они молчат, или издают междометия, или сопят, или кряхтят. Все это и выход из положения, как бы вынужденная ситуация, но одновременно она фактически выражает мой идеал. Понимаете? Полная свобода — вот как хотим, так нагло и сделаем. Получится — хорошо, не получится — этот кусок выбросим, другой придумаем, и пока не заморочим вам голову, будем так трепыхаться.

Мы хотели уйти от конкретности, но в то же время все должно было выглядеть очень материально. Мы не можем действовать, как в театре — то есть вообще никак не одевать персонажей или всех одеть условно, — сделать условный спектакль, когда просто вещаются тексты. Мне это совершенно не интересно. Я люблю как раз разнообразную, острую и пряную смесь фактур. Поэтому и возникло такое смешение, такая эклектика и такой стиль, который вы видите в этом фильме.

— Почему вы снимали в Средней Азии, а не в Сингапуре, скажем, как написано у Моэма?

— Во-первых, я просто люблю Среднюю Азию. Мне нравится там находиться. Мне нравится дышать ее воздухом — он для меня целебен и питателен, я из него многое могу взять. Придумать. Не могу сказать, что знаю эти места досконально или даже понимаю, — просто люблю. Поэтому-то фильм так и решен: он не претендует на анализ и понимание, он сохраняет плакат — так сказать, загадочный Восток, некий Будда, который нам нравится, Восток, в который мы вглядываемся, но не поймем его никогда. И в этом есть упоение западного человека. Это как песня, как легенда...

Можно назвать это незнанием, можно назвать примитивизмом, а можно — поэзией. А недоброжелатели вообще могут сказать, что мы смотрели на людей, как туристы. Да, как туристы, но как туристы, влюбленные во все, что они видят. Потому что там можно находиться сколько угодно, но, не зная языка, дальше какой-то грани ты не передвигаешься, доходишь до нее — и всё. Контакты все равно остаются на том же уровне, или там не возникает никаких контактов. То, что и называется, собственно, декоративностью: когда ты любишь предмет, но не можешь дальше в него проникнуть и только любуешься его наружностью.

Про Сингапур, надо полагать, это ирония, но я могу ответить серьезно. Ну поехали бы мы в Сингапур, как написано у Моэма. Ну мы бы его освоили. Ну а что бы добавилось? Да ничего. Для меня творчески ничего бы не добавилось. А может быть, и убавилось. Время ограничено, снять надо быстро, не получилось — больше нельзя сюда вернуться. Ну зачем мне это нужно? Такие неудобства. Нужно, если не можешь без этого обойтись. А раз мы без этого нормально обошлись... Если бы я любила не Среднюю Азию, можно было снять, скажем, на Севере: чукчи, эскимосы, просторы, снега, какие-то чумы — тоже было бы хорошо и интересно. Вообще можно было сделать любую среду, которую ты любишь, не обязательно Сингапур. А кого-то, может быть, напротив, очень творчески будируют, возбуждают путешествия туда-сюда, и он тогда только оживает. Это не принципиальный вопрос, это индивидуальное решение.

— В прежних ваших фильмах предметный мир не занимал такого важного места. В «Коротких встречах» все строилось на психологическом контакте. А здесь предметный мир как бы вытесняет этот контакт или образует с ним контрапункт. Это сознательно сделано?

— Я с вами не согласна. Если бы Геннадий Карюк услышал, что вы не заметили предметного мира в первых фильмах, он бы тут же обиделся. Он его так лелеял, так панорамировал с каждой вилочки на каждую ложечку. Интерес к этому есть и там, и здесь. Но баланс с тех пор несколько переменился, начиная с фильма «Познавая белый свет». Уже в нем есть перевес в сторону декоративного философствования по поводу окружающего мира. Меня всегда интересовал микромир человека и его среда. Но стремление к более балетной, активной яркости вещей и предметов, всей предметной атмосферы у меня возникло, наверное, в связи с тем, что на меня сильно и благотворно повлияли такие интересные люди, как Параджанов и Хамдамов. К примеру, Хамдамов научил меня любви к костюмам. До этого я смотрела на костюм рационально.

Я понимаю, почему вы задали этот вопрос. В фильме есть специальная цель — создать не реалистическую среду, а такую, которая была бы и реальна, и ирреальна. Поэтому она здесь так заметна — то есть яркость предметного мира призвана полностью затемнить историю, географию, сбить с толку.

— Эйзенштейн рисовал свои фильмы. А как технологически вы объясняете свое ви́дение оператору и остальным?

— Я не делаю рисунков к фильму, и операторы мои в основном тоже не рисовали. Вообще мало кому удавалось действительно зарисовать будущий кадр. Обычно пропорции были несколько другие — живописные, и они редко соответствовали кинематографическим. Рисунок может передавать только общее настроение. Я не люблю, откровенно говоря, даже эскизы декораций. Они обычно мало что говорят. Оператор и художник присутствуют постоянно на репетициях с актерами, при всех разговорах, которые не прямо относятся к ним. Разговоры бывают разные — за столом, в комнате, когда мы

«Перемена участи»

едем на натуру. Ты обращаешь внимание на какой-то предмет, вовсе не собираясь его снимать, но этот предмет становится как бы посредником и переводчиком в разговоре с твоим партнером по работе, он понимает, что тебе нравится, что ты хочешь выразить, а тебе становится что-то понятно про него. То есть важно найти общий язык для данного фильма между художником, оператором и режиссером. Приходит это и со словами, но с теми, как всегда бывает в кино, что связаны с каким-то конкретно-чувственным миром, о котором идет речь, который является глазу или возникает в уме, а потом мы пытаемся проиллюстрировать это предметно друг другу. Есть атмосфера, которую можно назвать только чем-то неизъяснимым, несказанным, как-то так. Если возникает такая атмосфера понимания между людьми, которые создают фильм, то через какое-то время они уже вообще не нуждаются в словах, а просто с полувзгляда начинают понимать друг друга. Это процесс дружелюбный, построенный на энтузиазме и на приятности нахождения общего языка.

— Что означает название фильма?

— Был момент, когда я хотела назвать фильм нейтрально: «Я ваш адвокат» или «Случай из адвокатской практики». Но меня заинтересовал юридический термин. Он показался мне более подходящим в качестве названия. Перемена участи — это идиома: старинный адвокатский термин, который вышел из обихода. Объясню на примере. Заключенный долго сидит в камере — ну, лет

десять, ему осталось сидеть, скажем, год. И вот входит надзиратель или первый попавшийся человек, к которому узник никак не относится, и заключенный как бы ни с того ни с сего его убивает. Он ни дня уже не может сидеть в этом помещении, он хочет перемены любой ценой, пусть даже его потом посадят еще на десять лет. Таким образом, перемена участи — это бессмысленное убийство, которое происходит просто из желания уйти из этих стен в любые другие — пусть худшие, но другие. И, видимо, существовало много таких казусов в юридической практике, поэтому и возник термин: причина убийства — желание переменить участь. Термин, который таит в себе очень многое, несомненно, имеет и прямое отношение к фильму.

— Что вы хотели, грубо говоря, сказать концовкой фильма? Что символизируют лошади?

— Я грубо не умею. Если б я умела грубо, я бы сказала грубо. Вообще-то, я предпочитаю всегда говорить грубо в кино, а не изысканно и рафинированно. Вы хотите, чтобы я объяснила это словами? Тогда скажу: а почему лошади должны обязательно что-то символизировать? А люди? Что люди символизируют?

Начнем с того, что когда я долго нахожусь в павильоне, вообще в закрытом помещении, мне всегда хочется после этого дать кадр, чтобы отдохнуть и увидеть что-то, в каких-то «ширях» и «далях» происходящее, и вдруг понять: ведь есть совсем другие миры. Это первое и самое прямое. Если бы лошади стояли в конюшне или будь это любой предмет пусть в другом месте, но тоже в интерьере, мне бы это не подошло. Мне надо было размяться и увидеть что-то абстрактное, красивое, тревожное, прелестное и вообще другое. А дальше вы можете трактовать, как хотите.

— Это повторяется в фильме дважды: когда умирает человек, убегает его лошадь. Почему? Может быть, вы хотите сказать, что лошадь убегает от страшного мира людей? Вообще, у вас получается, что в человеческом обществе все настолько запутано, что нет ничего лучшего, как разрешить все выстрелами.

— Ну, можно и так, если хотите. Я символизмом в таком буквальном смысле не увлекаюсь. Да, убили того человека, его лошадь убежала. Тот повесился, его лошадь тоже убежала. Почему? Не знаю, может быть, в одном случае выстрела испугалась, в другом — ее повешенный испугал. А понимать буквально, что лошадь ужаснулась человеческой цивилизации и убежала подальше, значит, вульгаризировать и упрощать. Ну, вот вы хотели грубость, вы на нее и нарвались.

Если бы это можно было абсолютно точно выразить словами, то я бы так и сделала. Там, где мне не хотелось ничего показывать, я написала титр: «Присяжные ее оправдали». Это точка, и дело закрыто. А здесь то, что я хочу и могу выразить не словами, а вот именно скачущей лошадью. А вы ничему, кроме слов, не верите.

— Вы изменили не только название, но и жанровую природу новеллы Моэма. Как бы вы могли определить жанр фильма?

— Жанр? Как у Пушкина — маленькая трагедия. В моей биографии это первый принципиально грустный, печальный фильм, который мрачен по существу. Он мрачно смотрит на цивилизацию вообще и на все выработанное в нас цивилизацией. То, что цивилизация сделала с отношениями мужчины и женщины, — в этом изначально и навсегда заложена такая доля трагизма и такая неизбывность трагизма, что это уже является как бы обязательной и необратимой характеристикой нашей цивилизации. Фильм констатирует, что во всем прекрасном заложено много намеков на ужасное. И единственное, что может утешать, что и во всем ужасном заключено много намеков на прекрас-

ное. И получается так: все, что хорошо, оно же и плохо, и то, что плохо, — оно же и хорошо. Это можно без конца варьировать и переставлять местами — для собственного, так сказать, эстетического или гедонистического удовольствия. Я говорю — эстетического, потому что это хоть и печальное, но такое декоративное философствование про человека, про цивилизацию — вообще про то, чем являемся мы, наши чувства, наша жизнь. И как это ни парадоксально, но именно в силу своей мрачности фильм в каком-то смысле даже гедонистический. Он как бы говорит: ах так, ну тогда, значит, нужно просто максимально наслаждаться жизнью, и пусть потом это все ужасно кончится.

А почему я все же считаю этот фильм грустным, безысходно печальным? Он для меня и не о любви, и не о ревности, и не об убийстве, а он вообще — как лейтмотив — говорит о добре и зле, о том, что зло вплетено в узор мира, в узор ковра мира. Потому что картина мироздания действительно представляется мне очень разнообразным, приносящим много радостей и таящим в себе много прелестей прекрасным ковром с красивым узором, за которым интересно следить. Но в этом узоре обязательно есть черная ядовитая нить зла, которая сопутствует добру. Человек, время от времени впадая в наивное состояние, думает, что можно и ковер сохранить, и зло убрать, вырвать черную нить. Но надежды вынуть эту нить из узора ковра, то есть аннулировать зло, не разрушив ковер, тщетны. И либо ты приемлешь ковер таким, какой он есть, и пытаешься не то чтобы приспособиться, а найти возможности им любоваться и что-то из него черпать, либо ты должен его в раздражении, в ужасе разорвать и покончить с этим миром вообще всякие счеты.

В фильме есть грустная констатация человеческой цивилизации как некоего тупика, вернее, множества тупиков. Из этих тупиков диалектически проистекает и блаженство, и страдание, а они остаются тупиками. Они не имеют выходов — чтобы разрушить плохое, нужно разрушить и хорошее.

Нить зла вплетена и в узор природы, начиная с ее химических, физических основ... Если мы начнем задумываться, что такое щелочи и кислоты и как они между собой взаимодействуют, даже спускаясь просто в природные глубины организации материи, то придем к довольно пессимистическому или, во всяком случае, к эклектическому взгляду на мир — мы будем его принимать в целом или не принимать, но в любом случае уже меньше будем верить в возможность кардинально и окончательно его изменить. То есть мы можем, вероятно, изменить его на какое-то время, до какой-то степени, но какую цену и когда нам придется заплатить за это, мы не знаем.

Такова моя концепция, которая, вероятно, может прочитываться в этом фильме. Мне кажется, фильм складывается в такую круглую гармонию, а для кого-то он распадается на кусочки и ни во что не складывается.

Уже сняв фильм, я поняла, что он для меня — завершение какого-то цикла, человеческого и тематического. Кто-то может, конечно, думать иначе. Тому, кто видел только «Короткие встречи» и «Долгие проводы», кажется, что режиссер совершил резкий скачок, они ощущают разрыв между теми фильмами и этим и спрашивают, почему такая мрачность, такая странность в тематике. Ну а для тех, кто смотрел и «Познавая белый свет», и «Среди серых камней», может быть, нет этой странности и они видят более плавный ход в биографии режиссера.

Надо сказать, что все свои прежние фильмы я воспринимаю как светлые в конце концов. Или даже во всем своем течении. А мне говорили, что они мрачные, темные и всякие другие слова, окрашенные отрицательным оттенком. Я всегда удивлялась этому и всегда возражала. Они вообще в другой фазе, понимаете? Это фильмы, смотрящие вперед, ожидающие прогресса, а «Перемена участи» — нет, он тупиковый. Если еще проще говорить, убийство вообще никогда не фигурировало в моих фильмах. В самом факте убийства есть нечто, необратимо опускающее какую-то завесу. Поэтому это тоже завершение. Все взаимоотношения между людьми в других моих фильмах находили разрешения — пусть иллюзорные, пусть мнимые, пусть мгновенные,

пусть эфемерные и не то чтобы окончательные, а находящиеся в движении жизни, но все же разрешения. Взамен каких-то потерь всегда возникали какие-то обещания и приобретения или надежды — одним словом, новые формы жизни. А смерть, убийство — нечто необратимое и конечное. Поэтому героиня, которая убивает своего возлюбленного, а не просто с ним ссорится, — это, хочешь не хочешь, авторская мрачность во взгляде на мир.

— Эта мрачность не результат ли долгого простоя?

— Нет, это не результат простоя, а просто результат завершения какого-то цикла, выражение изменившегося взгляда на мир. Знаете, можно так сказать: вот режиссеру не дают снимать, плохо к нему относятся, что он ни делает, всё бракуют. И в результате он ожесточается, становится мрачным брюзгой, желчным человеком. Ему говорят: что ты так мрачно снимаешь? Снимай посветлее. А он от этих замечаний еще мрачнее, естественно, становится и еще мрачнее снимает. Можно и так сказать, но это наивно. Ведь все происходит не на каком-то изолированном острове, где нехорошие люди тебя заперли. Это и есть вообще жизнь. Тебя ожесточает, в общем, жизнь, которая, в той или иной форме, тебя все равно бы ожесточила. Если ты, конечно, не являешься таким очень особенно устроенным человеком, которого ожесточить невозможно. Поэтому — и простой тоже. Но главное — не простой и не то, что тебе запрещают делать кино. Это драматические ситуации — когда у тебя есть сценарий, ты хочешь его снимать и не можешь. Но он все-таки написан, он остается, ты просто его еще не снял.

Трагически действует на режиссера ситуация, когда разрушается уже снятый материал, когда уничтожаются негативы, которые кажутся тебе замечательными, как бы уже живыми существами. Это действительно похоже на убийство. Потом тебе вдруг предлагают восстановить купюры, а их нет в природе, этих кусков, — уничтожены негативы и, значит, невозможно их восстановить. Это трагический момент, вселяющий в режиссера ужас. Зачем уничтожать сделанное? Ну, положите на полку, пусть лежат эти вырезанные эпизоды. Когда-нибудь я что-нибудь с ними сделаю — во всяком случае, буду лелеять такую мечту.

Вот это — убийство, — конечно, действует. Но все это компоненты жизни, которая воздействует не только на режиссера, — таким образом воздействуем друг на друга все мы. Самая наивная и упрощенная, эгоистическая и паразитическая позиция — считать, что есть мы и есть некие они. Очень легко жить на свете, думая, что нас мучают, нам причиняют зло. Значит, так устроены в глубине мы все, что в нас есть возможность мучить друг друга и искажать наши собственные представления. Наоборот, начинаешь удивляться: откуда же в нас есть и прекрасные представления? Это замечательно, что они есть. То есть я хочу сказать, что на все на свете можно взглянуть с одной стороны и с другой. И в этом тоже есть свой интерес — может быть, главный для меня: интерес интеллектуальный, интерес игры ума. А искусство — тоже игра, игра, в которой дух наш чувствует себя совершенно свободным, не закрепощенным никакими меркантильными правилами, самоубеждениями. И я думаю, что фильм обо всем об этом, во всяком случае, для меня, и о многом другом, что невозможно выразить словами.

— Как в «Перемене участи» сложился актерский ансамбль? По каким критериями он подбирался?

— Лебле, Шлыков, Кудряшов должны были у меня сниматься в 1975 году в «Княжне Мери». Фильм не состоялся — на стадии троекратных кинопроб он был остановлен и затем закрыт. Здесь Шлыков играет адвоката. По тому, как я мыслила себе его характер, мне надо было найти человека, который был бы и достаточно умен, и в то же время увлекался бы, впадал в состояние влюб-

«Перемена участи»

ленности в свою клиентку, и на какое-то время у него возникала бы слепота — и чтобы все это было убедительно. После первой же репетиции мне стало ясно, что он это сделает замечательно. И еще Шлыков умеет очень быстро говорить. Я не переношу такую сугубо тяжелую, считающуюся почему-то необходимой для русских актеров манеру игры: отошел к окну, вздохнул, переживая, вернулся к столу и сказал... Я этого не люблю. Я всегда восторгаюсь Чаплином, который в краткое мгновение может создать потрясающую гамму сложнейших вещей, нюансов, переходов. Поэтому я всегда предпочту из двух актеров того, кто говорит быстро и при этом не будет съедать слова. К тому же адвокат — это вообще лицо, которое много говорит. Если бы Шлыков, имея столько текста — кстати, так же, как и Лебле, которая тоже умеет быстро говорить, — говорил медленно, рассусоливал, то история разрослась бы на две или три серии. А он умеет все произнести на одном дыхании и еще потом так же озвучить. Конечно, приходилось много репетировать эти сцены, поскольку успех зависел от каждой мизансцены, от каждой интонации, от каждой мотивировки — пока я не пришла к убежденности, что каждый актер соответствует идеально.

Ну а потом я стала думать про мужа. У Моэма он появляется как фигура чисто функциональная: некто, благородный делец, любил свою жену. Узнав об измене, он выкупил разоблачающую ее записку и, порвав с ней, уехал на свои рудники.

Я не знала, как мне с этим мужем быть и каким его сделать, пока не вспомнила, что у меня есть Володя Карасев, который играл в «Детях подземелья». И поняла: да вот же он! Писать надо, ориентируясь на него. Я изменила финал рассказа — фильм заканчивается не отъездом мужа, а его самоубийством. Я думала: может, Карасев не так хорошо сыграет, но его человеческие и физиономические свойства позволят ему точно выразить такую наивную, беспредельную, концентрированную любовь, что, будучи обманутой, она может привести к самоубийству, в которое я поверю. Это единственный человек, к которому я осмелилась применить такой сюжетный ход: повесился. Потому что фактически никакому актеру, который вставал в моем воображении, я не верила. Я бы считала, что это киношка — в конце надо что-нибудь эффектное, вот он и повесился. А Володе Карасеву я верю. Когда возник Карасев как конкретная личность, гораздо легче у меня дописался и этот образ, и вообще весь сценарий. Сначала я думала, что использую его как типаж — дам как можно меньше текста и буду снимать, ставя его в наиболее удобное для него положение. Но когда мы начали репетировать, я увидела, что он к тому же своеобразно и необычайно актерски одарен. Он сразу выпадает из всех возможных штампов. У него удивительный способ играть — не актерский, а как бы примитивистский. Как художники-примитивисты рисуют, так он играет — вне актерской школы, напролом. Как будто бы играет плохо, и в первый момент думаешь: да что это он так неестественно плачет, так притворяется? А потом он настолько приковывает к себе внимание, что понимаешь: это человек, для которого естественно именно так плакать, вот такой он есть. Замечательный актер.

Собственно, только когда появился Володя Карасев, появились и тексты Володи Карасева, то есть его персонажа. Когда я его попросила прочесть один текст на репетиции, он сразу прочел его замечательно. И вообще, я убедилась, что напиши любой текст, самый странный, самый фальшивый, самый неоправданный, дай его Карасеву — он все оправдает. Он так скажет, что все сразу станет правдивым, естественным и вероятным в своей невероятности. Так устроена его психофизика.

И, наконец, Наталья Лебле. Она актриса Рустама Хамдамова — он начинал ее снимать в фильме «Раба любви», который не состоялся в ее исполнении. В 1976 году он познакомил меня с актрисой, и с тех пор меня не оставляло какое-то наваждение — мечта снять ее. Сценарий «Перемены участи» я писала, думая о Лебле, приближаясь к ней. Очень скоро мне стало казать-

ся, что никто, собственно, не может это сыграть. Ни в ком не будет этого соединения внешней хрупкости с внутренней силой воли и характера. Наталья Лебле как бы имеет металлический стержень внутри, и на него насажен хрупкий цветок. Вся эманация, которая от нее исходит, производит впечатление чего-то легкого, ранимого, порхающего, беззащитного. А когда ты углубляешься, то натыкаешься вдруг на что-то совершенно стальное. В ней удивительное сочетание, которое парадоксально, завораживающе воздействует и на меня, и, как я заметила, на многих. Эта двойственность, во-первых, очень интересна, как всякий парадокс, как всякая загадка, которая заставляет нас все время вглядываться и пытаться разгадать, во-вторых, необыкновенно подходит для этой роли, потому что героиня мне представлялась обязательно и хрупкой, и сильной одновременно. Было бы неприятно видеть физически сильную женщину, совершающую убийство. Мне не хотелось, чтобы героиня вызывала предвзятые отрицательные чувства. А существо хрупкое — оно как бы поставлено в вынужденное положение. Одним словом, когда возникло представление, что нужно снимать Лебле, оно тут же превратилось в абсолютное убеждение, что только она сможет сыграть эту роль, а иначе фильм не состоится. Поэтому пришлось преодолеть необыкновенные трудности. Дело в том, что Лебле вышла замуж за американского журналиста, который прежде работал в СССР, и уехала на Филиппины. Когда я, с трудом достав ее адрес, впервые ей туда написала, она ответила, что, конечно, согласна, но ни она, ни я не верили, что мы сможем этого добиться. И в то же время верили. То есть это был такой азарт, авантюра, которая стоила многих сил, но она удалась.

Десять лет назад чиновники из Госкино, глядя кинопробы к «Княжне Мери», фыркали и говорили: где вы выкопали эту уродину, эту бездарность и что у вас за извращенные и странные представления о том, что красиво и некрасиво, что такое одаренность и т.д. Фактически они сравняли ее с землей, Лебле после этого нигде не снималась. Посмотрев «Перемену участи», все они пришли от нее в восторг и сказали, что это находка, как жаль, что до сих пор ее не снимали, такая замечательная актриса. Вот такие трансформации произошли. Не всегда они искренние, но все же мне кажется, что сменились эстетические критерии восприятия — то, что казалось некрасивым, стало казаться красивым. И многие из тех людей, которые когда-то утверждали одно, теперь, с равной искренностью, а не просто с банальным притворством, утверждают противоположное. Наверное, какая-то часть их существа была в них под запретом. Сейчас им разрешили ее открыть, и какой-то третий глазок у них появился, и они позволили себе его использовать, а раньше говорили: спи, глазок, спи.

Продолжение следует

Публикация Л.Герсовой

Ч Т Е Н И Е

МИХАИЛ КЫШТЫМОВ

Не сезон

КИНОПОВЕСТЬ

В небольшом светлом здании аэропорта можно было увидеть причину любого звука. Вместе со мной тем же рейсом прилетели еще двенадцать человек. Американцы и европейцы. Молодая парочка — девушка, симпатичная очень, испанка. Сейчас все ждали момента, когда служащие — то ли таможенники, то ли просто грузчики — разрешат подойти к разноцветной поклаже.

Вокруг — «чистенько, но бедненько» — вывески приятные, старые, за стеклами небо с барашками облаков.

Мне было спокойно и хорошо, я думал о предстоящем маршруте, о своей легкости — все проблемы, весь груз остались дома. Как там друзья мои, ребята с работы и вся моя страна?

На паспортном контроле спросил про аренду велосипедов, вышел на улицу, вдохнул незнакомый воздух и двинулся в подсказанном направлении. Метров триста. Маленькое здание с голубым наивным шрифтом на белой стене, шум ветра, велосипеды красные, с высоким рулем — как надо.

Море чувствовалось, однако здесь был не сезон, поэтому я считал, что мы наедине с ним. Хотелось увидеть красивую девушку, но я на это не рассчитывал. Заплатив причитающееся, покатил по старому, с трещинами, асфальту в сторону побережья.

Давно я хотел этого. Чтобы мысли текли неспешно, я рассматривал каждую со стороны, смотрел на море и продолжал путь. Вскоре стало жарко, я снял виндстоппер, скрутил в рюкзак. Ноги с непривычки онемели. Назад в седло. Мне предстояло выбрать маленький отель, где не больше двадцати номеров. Познакомиться с хозяевами. Мечтал, что кроме меня там будет пара постояльцев и они окажутся интересными людьми. Я хотел почувствовать все в этом месте — холмы и горы, песок пляжей, волны, закаты и влажный ветер. Пропитаться им.

Проехал мимо бара и сквозь открытую дверь поймал взгляд бармена, протирающего пивной бокал. Можно будет посидеть с кружкой. На улице почти никого не было, но жизнь чувствовалась — неторопливая и ленивая: бесцветная собака перебежала дорогу, где-то разговаривает радио, ветер шуршит листвой, дизель-генератор в чьем-то дворе, мулат на балконе второго этажа провожает меня взглядом.

Я налегал на педали.

Нужный отель отыскался быстро, он оказался даже лучше, чем я себе представлял, — с внутренним мощеным двориком и фонтанчиком посередине. В кадках стояли пальмы, кактусы без иголок и еще что-то. Чугунный цветок-фонтан не работал, но портье сказал, что если я пожелаю, его могут на некоторое время запустить — ничего сложного нет. Двери в номера выстроились по балконам, окружающим дворик двумя ярусами. Деревянные, темные, лоснящиеся — всего четырнадцать штук.

Окна в номере были от пола до потолка, со ставнями. Отель стоял на холме, и с балкона моего одиннадцатого номера был виден кусочек бирюзового моря, ес-

---

Михаил Кыштымов — род. в 1980, закончил Институт телевидения и радиовещания имени Литовчина в 2003 году, по образованию режиссер музыкальных и развлекательных программ для телевидения и радио. Живет и работает в Москве, ранее не публиковался.

ли смотреть вправо. Еще там была дорога и линия строений напротив. Пальмы, кипарисы, неизвестные кривые деревья.

Мне понравились занавески, бывший цвет обшарпанных стен и запах пыльного времени. В номере было очень уютно. Я оценил, что вода течет исправно, стульчак удобный, ветер, если я пожелаю, может делить со мной это пространство и играть с занавесками, а солнце всегда скажет мне «спокойной ночи» перед тем, как утонуть рядом с кусочком моего моря. Я вздохнул, осматриваясь на балконе. Скинул рюкзак, принял душ, прилег на полчаса. Кровать была на пружинах. Отлежавшись, спустился вниз узнать, не придется ли мне умереть со скуки, когда пройдет наслаждение первых открытий.

Как же тепло!

Ну, в общем-то, здорово: в отеле кроме меня была семейная пара, лет под тридцать, а также американец и немецкий инженер. Не сезон. За сносную цену можно было позволить себе многое.

Портье рассказал, что в это время года у них немало таких персонажей, как я, изъяснялся он мягко, хотя речь вел о депрессующих одиночках. До заката оставалось еще какое-то время, и я решил прокатиться.

На улице — позднее марево, сотканное из нагретого воздуха, ленивых звуков и туманных солоноватых запахов. Я решил не катить куда глаза глядят, помня, как заблудился на Стейтен-Айленде в 98-м. Можно ехать вдоль этой асфальтированной дороги и никуда не сворачивать, потом разберемся что к чему. Видеть море пока слишком рано, оно никуда не денется.

А дорога была что надо. Она просто лежала на этой холмистой дружелюбной местности. Сворачивала направо и налево, ныряла и наваливалась на холмы. Редкие машины, в основном пикапы и смешные джипы, короткими разномастными сигналами приветствовали и предупреждали о своем присутствии.

На этой ленте встречалось много интересного, чего мне точно хватит на несколько дней: лавки, красивые дома в «колониальном стиле», садики, церквушки, автомастерские, погребальные конторы, дворы с петухами и курицами, террасы, тракторы, ветряки.

Велосипед оказался, словно лайнер, мягкий и надежный, как лопата. Подпружиненное седло «Брукс», эбонитовые ручки на рогах. Старый добрый «Райли». Я отпустил руль и раскинул руки в крылья. Титаник, гребаный Лео. Ухмыльнулся — так разбилась героиня Мэг Райан в «Городе ангелов». Лесовоз — не слишком романтичная смерть.

Так я и катил в наступающие сумерки, пока не понял, что вернуться лучше засветло...

Приехав назад, определил велосипед во внутренний дворик гостиницы. На террасе выпил пива, съел курицу с рисом и помидорами. Было уже темно, когда, уставший, завалился на кровать. За окном пели сверчки, на небе показывали луну. Отрубился я в момент. Ничего не приснилось.

Наутро я покатил на пляж. К нему вела тропинка прямо от отеля. Она пересекала дорогу, зажималась иногда оградами и заборами, пробиралась сквозь кусты и заросли, извивалась и шла сквозь строй пальм и наконец приводила к песчаному, как на рекламных проспектах, берегу.

Шанти-шанти. Я сел на песок и стал слушать море. Оно было обычным: большим и бесстрастным. В нем были ответы и успокоение, мудрость и любовь. Я окунул в него свою душу, голову и разбитое сердце. В общем-то, из-за этого момента я и был здесь. Я так хотел, чтобы кто-нибудь тайком наблюдал за мной и думал: как же ему хорошо.

Ну да ладно.

Оказалось, что по спрессованному водой песку ехать легко. Я запомнил, где тропинка выходила на пляж, и покатил в сторону видневшегося вдалеке маяка. Ветер приятно гладил лицо, на пляже было очень мало народу. В основном местные, пришедшие к морю кто порыбачить с пирсов, кто посидеть в шезлонге с радио и погонять собаку с фрисби, кто подумать о жизни. Я ехал мимо них около получаса. Украдкой рассматривал.

Маяк был белый, небольшой. Как и многое здесь, не обошлось без голубого и красного. У маяка был припаркован пикап «Датсун». У двери висел колокольчик. Я позвонил.

Экскурсия оказалась бесплатной, что меня удивило. По чугунной винтовой лестнице я поднялся вместе со смотрителем наверх. В нагретом стеклянном куполе пахло маслом. Сферический прожектор был составлен из множества зеркал разной формы, огромной лампы с толстой спиралью. Лампе было три года, а прожектору пятьдесят восемь. Строили англичане.

Оказалось, что по дороге, которая проходила недалеко, я смогу вернуться в отель, а если поеду дальше, прикачу к католическому храму — местной достопримечательности. Там еще много интересного.

Достопримечательность недавно отремонтировали, но меня больше поразила площадь с кафельной плиткой. Черно-белой. Она сверкала и искрилась под ласковым солнцем.

Что я буду делать дальше? Мне стало тоскливо. Здесь пустое туристическое место. Всю нужную романтику давно вытоптали и убили долларами, евро, фунтами. На меня поглядывали, но я не тот, кто вы думаете, я приехал найти что-то, и найду. В себе.

Я решил съездить в гостиницу за айподом.

По дороге заметил неплохое место. Одноэтажное, окна раскрыты, это бар — и внутри играет настоящий патефон, и мужчина, как две капли воды похожий на Хемингуэя, курит трубку. Есть веранда, на ней несколько столиков. Надо остановиться.

Я заказал кофе и ром. За стойкой никого не было, «Хемингуэй» сказал, что бармен отлучился, он передаст мой заказ. Кофе всегда надо пробовать в разных местах, без него не запомнишь ничего, а ром — это местное, и «Хемингуэй» с трубкой, и патефон. Я занял место на веранде и под ласковое что-то из сороковых уставился на дорогу.

Сидел я и смотрел. В какой-то момент из бара вышла девушка, темненькая, худая, длинные волосы вьются, конский хвост, шорты и мятая майка большого размера — впечатление, что мужская. Ноги хорошие. Я подумал: ух ты ебты. Села через столик, вытянула ноги на стул, закурила.

Красивая. Очень красивая. Ну просто у нас таких нет. Вспомнил, какой я бледный и как смотрелся бы рядом с ней даже ночью. Что поделать, если мне обложка нравится, то я всегда представляю ее в постели. Сразу. Только об этом и думаю.

Она вдруг спрашивает:

— Do you speak English?

— Да.

— Вот отлично. Откуда?

— Из России.

— Из России?

— Ну да, у нас там холодно сейчас.

— Понятно, я отсюда, с островов, зовут Стефания.

— Микель или Миша, как тебе нравится.

— Мне нравится Мища.

— Миша, — улыбаюсь.

— Я управляю баром, мой отец — владелец. В несезон смотрю за ним. За баром.

— Скучно?

— Ну... было б не скучно, не говорила бы с русскими.

— А там у стойки Хемингуэй?

— Писатель? Нет, он умер давно.

— Да я в курсе.

— Это Йозеф, он давно здесь живет, с семидесятых. Какая-то женщина его бросила, вот он сюда и подался, хороший он, у него мастерская, ремонтирует двигатели лодочные, мотоциклы. Посидишь здесь, я пиво пойду возьму?

— Валяй.

Она вернулась со своим пивом, все такая же — с вьющимися волосами, в мужской футболке когда-то белого цвета. В шортах этих. Красивая. Стефания. Где ее

жених? Без него никак. Какого хрена она вообще со мной разговаривает? Спросила, почему приехал в это время года, хотя ответ наверняка знала, я у них тут тоже подвид туриста — несезонный. Попросила татуировку показать. У нее тоже есть. Рыбка на предплечье, внутри. Не сразу заметишь. Говорит: «Я же рыба». О, я тоже. Улыбнулась, глотнув пива. Хороший знак.

Так и просидели почти час. За все время никто не зашел, но Стефания объяснила, что сейчас просто тихий час, позже, возможно, кто-то будет. Я не единственный турист здесь. Она мягенько так меня подкалывала, я почему-то не напрягался.

Потом говорит, что ей надо на главный пирс, отца встретить. Я расплатился. Ушла, и тут я слышу один из самых прекрасных звуков на земле. Вскакиваю, из-за угла выезжает белый, видавший виды ПэИкс, из раннего выпуска, и она на нем. Я вскакиваю, тороплюсь к ней, пока с места не сорвалась, перехватываю, пытаюсь сказать, что это же «Веспа». «Веспа» у тебя, такой красивой Стефании, я сейчас с ума сойду на этом самом месте. Я приеду завтра. Прокатишь? Смутил ее. Прокачу, говорит. В шлеме.

Я оседлал «Райли» и нажал на педали в сторону отеля. Хотелось нестись, неуемная радость обрушилась, словно шторм. От меланхолии не осталось следа. Возьми себя в руки, тебе повезло.

Довольно быстро я добрался до временного прибежища. Запыхавшийся, с ватными ногами шел к портье, он, увидев меня, засветился весь и сообщил: только что зарезервировали номер из России. «Мисс, — он улыбнулся заговорщицки, — Татьяна Комащева. Будет послезавтра». Спасибо, говорю. Бля, лишь бы соотечественница не села мне на шею. У нас там никто не может знать, что в отеле уже есть русский, она, наверное, ищет такого же уединения, как и я, так что, не помешаем друг другу. Я поднялся в номер, послушал Yonderboi немного, принял душ и пошел вниз, на террасу, поесть. Там сидела американская пара. С первого взгляда я понял: либо Сан-Франциско, либо ЭнВай.

Оказалось ЭнВай. Нью-Йорк. Круто. Лучшие люди живут в Квинсе.

Я не собирался лезть к ним, я же приличный мальчик, но они посмотрели на меня, когда я выходил. Здесь мало что движется, это я уже понял, так что любой самоходный предмет привлекает внимание. Я поздоровался, они предложили сесть за их столик. Роберт и Мейси. Роберт, как это часто бывает с американцами, знал свое генеалогическое древо, там была русская прабабушка. Из Витебска. Я ничего не сказал.

Мейси, очень симпатичная, даже утонченная для американки, похожа на голландку — светлая, в веснушках, умное лицо и тихая. Роберт — программист, сюда они выбрались после большого заказа, долгой работы. Big deal. Две недели, одна прошла. Парень будет миллионером.

Я рассказал, как надеюсь на Обаму, на новый мир, на разрядку, они говорили о том, как красива и необычна моя страна. Я посоветовал приехать и посмотреть.

Оказалось, что у Роберта есть «Мустанг» 1967 года, синий металлик, сейчас — благодаря большому заказу — закончат его ремонт и тогда: добро пожаловать в Квинс кататься на синем «Мустанге» 1967 года. Кстати, Роб — для друзей. Не откажусь, конечно.

Я люблю мотороллеры. Круто. Мейси хочет мотороллер в Нью-Йорке. Когда я приеду кататься на «Мустанге», мы выберем Мейси лучший.

Они мне понравились. Я им вроде тоже. Эти американцы с восточного побережья как-то ближе нам, чем все прочие. Мы говорили про музыку, фильмы, они видели все новинки. Спросили, что я собираюсь делать?

Ничего особенного, вот сегодня со Стефанией познакомился, завтра на «Веспе» меня прокатит. Мне так хорошо от этой мысли. Бывает, что вы вроде обо всем договорились, но что-то говорит вам, что задуманное не состоится. Сомнения осуществляются. На счет Стефании у меня не было этих мыслей. Я точно знал, что завтра буду вторым номером в замечательной поездке по асфальтовой ленте Мёбиуса. Так его зовут?

Американцы рассказали, что плавали на яхте. Островов тут много, разные. На одних нет дорог, люди ходят пешком и плавают на лодках, на других — секты, живут на манер первобытных обществ. На каких-то островах стоит один дом, в нем живет человек с ружьем, и всё. Есть острова, где вообще никто не живет, там можно весь день бегать по зарослям голым. Представляю.

Еще они летали на парашюте за лодкой. Но это не так интересно, если народу мало. Смотрите, вон идиот полетел. В горах есть развалины. И деревни, где туристы — экзотика.

Мы долго сидели, через некоторое время на террасе объявился инженер. Типичная одаренность. Роберт и Мейси с ним знакомы. Йорг Кесслер. Siemens. Что-то с кораблями связано. Йорг предложил поиграть в «Монополию». Почему бы и нет? У Йорга очень смешной акцент, вероятно, он также думал о моем.

Так мы провели остаток дня и начало вечера.

Когда стемнело, а я выиграл (как всегда на железных дорогах), они предложили съездить «в город» послушать гитару и выпить. Чудесно. Я сбегал за виндстоппером, мы встретились внизу, веселые, шумные. Прокатный «Ленд Ровер Дефендер» песочного цвета без крыши. Всего двадцать долларов в сутки. Можно ездить чуть пьяным, местное законодательство позволяет.

Я сидел сзади, дул ветер. Йорг был рядом, думал о своем. Бывают такие люди, и они мне крайне приятны: не будут языком трещать, но и поговорят, если захочешь. Было очень тепло.

Я вдруг понял, что метров через сто увижу знакомый бар. Стефанию. Вон и «Веспа» стоит. Я попросил остановить. На минутку. В баре, действительно, уже был народ. Самый разный — и местные, и туристы, человек двадцать пять, не так много, но по сравнению с «тихим часом» все-таки разница. Стефания за стойкой. Патефона не слышно, вместо него — Billy Idol, Dancing with myself. Стефания в переднике, теперь накрашена, звездочку нарисовала у левого глаза. Красивая, пиздец. Мы встретились взглядом, и я смешной походкой двинулся к ней. Привет. Мы вот едем гитару послушать. Она занята, но рада меня видеть, заходите потом. Ну ладно, жаль, может, зайдем :).

Я вскочил в «Ленд Ровер», меня встретили приветственным воем, они всё видели.

Гитарные вечера проходили неподалеку от «шахматной» площади. Это португальцы выложили такую красоту. Лет двести назад. Мало того что плитка была шахматная, рисунок еще был закручен немного с искажением перспективы.

Для концертов использовался уютный двор-колодец, такой же, как в нашей гостинице, только побольше и с плавными углами. Для акустики хорошо. Наверное.

Душевно было. Слушали музыкальную историю. Конечно, про любовь, пылкую, но робкую и, понятно, утраченную. Она самая сильная.

Чудесно. Музыка наполнила меня, заставила почувствовать себя частью этого любовного томления.

Выпили вина. Словно кровь.

Было поздно. Поехали назад. Тут на меня навалилась такая усталость, что ни о каком продолжении не могло быть и речи. Я попросил остановиться у бара, в невесомости дошел до Стефании.

Она :) «Добрый вечер, все понятно». И тут же предложила: завтра ей надо в одну деревню, в горы, по делам, не хочу ли я составить компанию. В десять у бара. Еще бы!

По дороге заснул, Йорг обнял меня, чтоб я не выпал через невысокий борт.

Завтра будет замечательный день.

Цикады. Портье. Скрипучая лестница. Зубы почистить. Будильник. Скрипучая кровать.

Завтрак что надо. Континентальный. Яичница, бекон, круассан, сок. Кофе — отдельно. Роб и Мейси пожелали мне хорошего дня.

Яркое-яркое солнце. Свежесть и легкая дымка. Я не рассчитал время и приехал в бар в 9.30. Стефания разговаривала с каким-то мужчиной — на ней широкие штаны с боковыми карманами и такая же майка, как вчера днем, только с рисунком какаду. Heaven's paradise — надпись ниже птицы. Познакомила меня с мужчиной. Отцом. Ничего себе. Рамон. Такой крепкий дядька, приветливый, по-английски почти не говорит. Осмотрел меня с ног до головы и пошел куда-то за стойку, вынес видавший виды шлем и камуфляжную ветровку. Сказал: понадобится. Шлем пришелся впору. Ветровка пахла утюгом.

Стефания убедилась в том, что все готово, дала мне рюкзак, я застегнул сумку с фотоаппаратом через пояс, и мы залезли на «Веспу». Велик остался на попечении папы Рамона. Непривычно быть пассажиром. За что держаться-то? Бархатно зазвучал прилаженный двигатель, и мы покатили сначала уже знакомой дорогой, но вскоре свернули в сторону гор.

Третья передача.

Дорога в горы была постарше той, что у побережья, но тоже неплохая. «Веспа» без особого напряжения брала пологий подъем, вид становился все красивей, если оглянуться назад. Вон маяк, а где-то там моя гостиница. Море такое огромное. Оно знало всё.

Это было еще лучше, чем мои одиночные вылазки в Турции, где я был исследователь без карты, а здесь просто созерцатель. В какой-то момент мне захотелось обнять Стефанию так сильно, что я прижался к ней на секунду, она немного вильнула, я испугался и снова схватился за ручки.

Пройдя километров пятнадцать, дорога начала взбираться по склонам, и мотороллеру было уже не так легко. Трудись, пчелка. Иногда Стефания переключалась на вторую. Мы доехали до «открыточной» площадки, Стефания остановилась ради короткого отдыха и роскошного вида. Я пошел к каменному ограждению, сделал пару кадров далекой местности, сфотографировал Стефанию. Она стояла оперевшись на сиденье, в солнцезащитных спортивных очках, загорелая, худая, в безразмерных cargo pens, вьющиеся волосы забраны в хвост. Господи, что еще надо от этой жизни?

Я сделал двенадцать кадров.

Она была спокойна, не позировала, но и не жалась, стояла, как обычно стоит, опираясь на свою «Веспу». Я смотрел на нее и успокаивался. Рядом с ней исчезала тревога.

Я попросил дать мне ключи, а она сказала: на обратной дороге. В ее повадках все естественно, видно, привыкла к парням, вела себя на равных. Где ее жених-то?

Мы поехали выше. Становилось прохладней. Вскоре подъем прекратился, мы катили по морщинистому асфальту сквозь густой-густой лес. Навстречу проехал трактор с телегой. Hola! Buenos dias!

Мы покатили дальше. Я пытался фотографировать, ничего не вышло, зато подержался за Стефанию одной рукой.

Дорога привела в деревушку. Каменные домики, небольшая церковь с площадью. Отличная съемочная площадка для третьесортного боевика про заложников и повстанцев. На нас смотрели в упор, но без агрессии. Мы слезли с мотороллера и пошли пешком. Стефания предупредила: фотографировать надо чутко, не в наглую, местные не в восторге от этого.

Деревушка. Как мило. Пастораль. Горластые дети, я им явно интересен. Собаки, коровы, курицы. Трактор. Запах навоза. Солнце жарит, прохладный ветер. Время обездвижено. Стефания здоровается со всеми подряд. Ее тут знают. Мы идем минут пять, заходим на участок, весь поросший коноплей. Нас встречает невысокая крестьянка, улыбается, ведет в дом.

Мы садимся за стол, появляется круглый дядька. Они что-то обсуждают, Стефания уходит в другую комнату, взглянув на меня: «все в порядке, я скоро». Мне приносят кофе в железном чайнике, какой-то очень свежий, что ли.

Возвращается моя красотка, мы пьем кофе, нам пора. Прощаемся с крестьянкой. Стефания дает мне рюкзак. Он стал тяжелее. Открываю, достаю пакет спрессованной, уже сухой марихуаны, смотрю на Стефанию. Она на меня. Спрашивает, не хочу ли покурить. Мне и так хорошо, впечатлений хоть отбавляй, я отказался, но, вспомнив про Роба и Мейси, прошу «на вечер». Ты не хочешь провести его со мной? Прямо чеширская кошка. По пути со Стефанией заговорил священник — глаза нездешние такие, словно он инопланетянин. Мы дошли до «Веспы», она дала мне ключи.

Стефания хотела показать мне кое-что еще. Надо ехать дальше по этой дороге. Мы сели на «Веспу», я испытал тормоза. Передачи переключались, как по маслу. Характер мотороллера давно приспособился к этой девчонке. Ровная тяга, мягкость и уверенный подхват. Стефания обняла меня, конечно, это удобней, чем держаться за ручки под задницей. Словно на ядре летишь.

Мы проехали через деревню, сигналя всем, кто выходил на дорогу, здесь это вежливость. Когда солнце выпаривает мозг, лучше быть уверенным, что никто не ляжет под колеса. После деревни — лес. Вскоре забрезжил свет. Мы выехали к стене огромного склона. Под ним — огромная долина. Рай у Христа за пазухой. Дорога спускалась в эту чашу, противоположный склон был в сотнях метров от нас. Внизу текла речка, виднелись озеро и дом на берегу. Он принадлежит тому дядьке с посеянной марихуаной, объяснила Стефания, сейчас там никого нет, можем провести время.

Я переключил на нейтраль, и мы начали «планировать». Полдень. Никто не ехал навстречу. Дорога несколько раз поворачивала на сто восемьдесят градусов, иногда резко ныряя вниз. Некоторые участки асфальта были смыты, я аккуратно пере-правлялся через грунтовые плеши, пели птицы, мерно шевелились ветви, солнце зайчиками пробиралось сквозь листву. Стефания издавала звуки, отвечая на реплики «Веспы». Уууууу и ауч. Я изображал капитана. Как бы не свалиться.

Мы добрались до озера. Стены зелени уходили вверх, ее дыхание плотно окутало это место. Захотелось есть. Дом стоял на сваях, под ним была привязана лодка, а за ним виднелась небольшая пристань. Мы поднялись на окаймлявший дом балкон, Стефания отперла дверь. Внутри старая крепкая мебель, газовая плитка, печь-буржуйка, вязанка дров. Мы открыли ставни, пустившие в дом свежий воздух и солнце.

С другой стороны дома располагался бар, балкон широкий, на несколько столов. Все ради Туриста. Сейчас полки бара были пусты.

Поверхность озера — гладкая, как зеркало, вода — градусов двадцать. Я спустился на пристань, окунул ноги. Бодрит. Я сидел и слушал лес, тихо подошла Стефания. Я подвинулся, она села рядом, с косяком. Попросила зажигалку, я сказал, что не курю. Картины не вышло. Она ругнулась и пошла в дом, вскоре вернулась и задымила. Я тоже дернул пару раз. Ничего так.

Мы посидели на пристани, Стефания тоже сняла кеды и болтала ногами в воде. Мои ступни были мертвецки белыми, и вода увеличивала этот эффект. Было видно, как водомерки скользят по воде. Стефания ни с того ни с сего начала вдруг рассказывать про свое детство.

Росла она в деревне, на островах, там люди тоже зарабатывают летом на туристах, а зимой — на земле и вине. В классе было шестнадцать человек, дети младше и старше ее. Родной брат сейчас военный в Гвадалахаре.

Каждое лето перед ней проносилось множество приезжих лиц. Сначала она воспринимала временных соседей как желанных друзей, сходилась с приезжими детьми, а расставалась с ними со слезами. Потом стала воспринимать приезжих как явление временное, но повторяющееся. Иногда друзья возвращались на следующий год, некоторые приезжали постоянно, чему она радовалась. Но довольно рано начала воспринимать приезжих как эпизодические персонажи в своей жизни. Быстро сходилась, быстро забывала.

Были у нее и собственные — настоящие — местные друзья, с которыми ей очень не хотелось расставаться, когда родители определили ее в католическую школу в столице.

Я слушал ее историю и понимал, почему оказался здесь. Для нее общение со мной естественно. Я приехал и скоро уеду. Что-то во мне ей нравится, она наслаждается — пока я рядом. Сегодня я guest star в сериале ее жизни. Так будет всегда, пока она не выйдет замуж. Такие приключения — для нее часть общей картины. Она не относится к ним серьезно. Хотя выбирать, судя по всему, умеет. Сама устанавливает правила и знает, как себя вести. Опыт.

В доме был припрятан алкоголь. Мы устроились на веранде второго этажа, Стефания принесла початую бутылку виски «Кати Сарк». Разбавили минералкой. Наверное, по примеру одного писателя.

В рюкзаке имелась еда. Несколько сэндвичей и фрукты. Мы сидели, слушали лес. Судя по всему, ее не очень интересовало, что именно я делаю здесь. Она наверняка уже видела таких людей. Романтиков. Неужели я один из них?

Я сказал, что давно хотел отдохнуть, что для меня это как последняя возможность, сам не знаю перед чем. Рассказал, что мне необходимо найти часть себя, утраченную, но не забытую. Что нужно было уехать, потому что не знал, где я, а где я не совсем. Она выслушала, поставила стул вплотную к моему, встала сзади и закрыла ладонями мои глаза. Прохладные руки пахли кремом и немного марихуаной. Я расслабился. Она начала говорить. Медленно, с паузами. Попытайся забыть, кто ты и где. Отстранись, будто ты снаружи себя. Ты ничто и одновременно всё-всё, целый мир и одновременно ничтожная часть его.

Мне всегда интересно. Вместо того чтобы рассмеяться, я понял, что давно хочу подчиниться. Не временного забытья, а решения. Все, что было в моих скромных силах, я перепробовал и уже давно пытался найти какую-то помощь. Извне. Так что я заглянул в мягкий мрак внутри себя.

Там был я — тот, кто мог быть сильным в одних ситуациях и по слабости избегал других, жизненно важных. Я увидел уязвимость собственной человечности. Я почувствовал себя насквозь. Я был бесстрастным. Ни одна мысль не преследовала меня, никакая эмоция. Все четко, как на ладони. И все как бы замерло. Мой ангел наблюдал всю эту мешанину, с которой я пытаюсь справиться, в ясном разрешении.

Я получил ответ. Я не потерял себя, вот все, что мне нужно, мои интересы, желания, возможности рядом, просто я о них не думаю. Я не вкладываю в них смысл. Достаточно повернуться к ним лицом, достаточно посмотреть на картинку под другим углом. Я могу сделать это в любой момент, когда захочу. Свобода во мне.

Не знаю, сколько это длилось. Потом я почувствовал прикосновение ладоней. Густое сознание возвращалось, и голос Стефании: «Ты просыпаешься».

Я просыпался, сознание затопляло меня, как вода, наполняющая раковину. Открыл глаза и увидел озеро, меня обдал кристальный воздух. Спросил, какого хрена и что это было. Гипноз? Что-то типа того. «Колдунья» называла это «погружением в себя». Этому научили ее подруги детства, все дело в технике, только вот в какой, она не сказала. Цыганщина. Ей бы этим на жизнь зарабатывать.

Не могу сказать, что мне как-то сразу стало по-другому. Но я заметил, что на привычном месте нет моей боли, я воспринимаю ее отстраненно, как будто она не со мной. Это меня развеселило. Камень с плеч.

Я захотел нырнуть в озеро. Стефания пошла в дом, а я спустился вниз, разделся, разбежался и прыгнул в идеальную поверхность. Миллиард ледяных иголок впилось в мое тело, и тут же я почувствовал себя рыбой. Я проплыл под водой метров тридцать, потом легко вернулся на пристань. Одеревеневший, босиком прибежал в дом, хлебнул виски из бутылки. Теплее. Стефания дала полотенце, я обтерся и посеменил вниз — одеваться.

Мы поехали назад. Было далеко за полдень, воздух прогрелся и разлился нежным киселем. Мы доехали до дядьки с марихуаной и вернули ему ключи. Меня удивило, что

на его лице не проявилось никаких следов по поводу нашей вылазки в его владения. Для него это давно знакомая и техническая процедура.

Стефания попросила ключи от «Веспы», мы возвращались в реальность. Когда спускаешься с горы, кажется, что едешь на вагонетке — усталость, тряска и холостой ход создают такое впечатление. Доехали до бара. Рамон, пока был один, приготовил рис с курицей и специями — очень вкусно. Он живо болтал с дочерью, она смеялась, изредка кивая головой в мою сторону. Конечно, я белый странный русский, плавающий в ледяной воде. Плевать, сегодня замечательный день.

Вдруг я понял, что смотрю на Стефанию без вожделения. Ну то есть вот она — идеальная шея, блеск в миндалевидных глазах, зубы цвета молока, нижний ряд кривоват, пряди волос выбиваются из конского хвоста. Худая, гибкая, крепкая. Выгнулась бы назад, наверняка ничего нет под майкой. Раньше всеми силами я пытался заделать дыру в себе, а сейчас мне это не нужно. Красивая, пиздец, какая красивая, все такая же. Я замер, глядя на нее, она поймала взгляд и рассмеялась. Я смутился. При отце.

После еды меня клонило в сон. Стефания не слушала про поездку в отель и отвела меня в гостиную. Я рухнул на диван в одежде, она принесла одеяло, подушку. Села рядом, погладила мою руку, пока я не провалился в темень. Мне снились сосновый лес и лето в Эльве с дядей Мулей, когда я был совсем маленький. Дядя Муля в сотый раз снимал меня со штабелей дров. Я был непослушный.

Проснулся мокрым и горячим. Надо мной равнодушно висел вентилятор. Я слышал голоса на террасе, смеркалось.

В комнату вошла Стефания. На ней было платье — я платья вообще люблю, — легкое и свободное. Веселая такая, как воздушная кукуруза. О, ты проснулся. Она подошла, я почувствовал запах крема, поднял голову — и зарядил ей поцелуй, притянув за плечи. Глаза у нее сверкали, она замерла. Смотрит куда-то мимо, потом взгляд на меня переводит, я поцеловал ее, обнял. Нерешительно она обняла меня в ответ. Горячего и мокрого после сна. Класс.

Я вышел. На свет и звук. На террасе уже было много народу. Играли Beach boys, «Хемингуэй» сторожил стойку. Я поприветствовал отца. Western boys, легкие и предсказуемые. Дым, тот самый дым. Я попросил Стефанию выкатить мой велосипед. Пора возвращаться в отель.

Я укатил в ночь. Темнотища. Сначала ничего не видно, а потом редкие машины заставляли жмуриться. Очень прикольно ехать с закрытыми глазами навстречу сигналящему транспорту.

Добрался до отеля. На террасе Роб, Мейси и Йорг. С ними американец. Лет сорока, Чарли. Они играли в скрабл, и здесь я уже не мог испытать лингвистическую удачу. Присел рядом и принялся тянуть вино с водой. Замечательно. Замечательный вечер после потрясающего дня. Мы лениво переговаривались, я слушал их незатейливые и добрые шутки.

Потом пошел к морю. На небе звезды, где-то у кого-то горит окно, и даже не одно, музыка. Спокойно так. Море. Я сидел на песке. Из темноты прибежала, напугав меня, собака. Я назвал ее Ричард и поспрашивал о том о сем. Поняв, что ништяков не ожидается, он посоветовал отправиться почитать и заснуть на скрипучей кровати. Что я и сделал.

На следующий день я увидел во время завтрака в столовой газетную вырезку в застекленной раме. На стене. Фотография какого-то сооружения. Я жевал бекон с хрустящим тостом и вглядывался в фотографию. Заголовок хрен разберешь, но что-то про дельфинов. Я подошел поближе — на снимке было что-то среднее между радаром дальнего обнаружения, цементным заводом и клиникой для душевнобольных. Официант, заметив мой интерес, сообщил, что это «секретный военный дельфинариум»,

где тренировали дельфинов для подрыва судов, то есть какой-то военно-морской институт, его закрыли много лет назад, и теперь его двери распахнулись для туристов. Прям Джеймс Бонд какой-то. Goldfinger.

Я услышал, как подкатил небольшой автобус. Портье вышел встретить прибывших. Всего одного. Я вспомнил про Татьяну. Мне стало интересно. Вошла, наверное, она. Стройная и высокая. И одета со вкусом, без дурацкой шляпы в стиле послевоенных немецких фильмов, но вот сумка — пляжная. Мне захотелось подойти. Ну, всему свое время. Я вернулся допивать кофе. Начинался новый день, я поеду к Стефании.

Кофе у них очень вкусный. Вкус прозрачный, с кислинкой немного. Пошел за велосипедом. И тут вижу Татьяна, наверное, спускается по лестнице. Вы Михаил? Он самый. Татьяна Комащева, из Питера. Ну здорово. Милая такая. То есть какая-то простая и дружелюбная. Мне пора. Спросила про велосипед — хочет тоже поездить. Возле аэровокзала. Аэропорта то есть. Спасибо.

Я поехал в сторону бара. Он, кстати, виден как на ладони, метров за шестьдесят. Я крутил педали и очень хотел, чтобы Стефания увидела меня на дороге. Я бы прокатился «без рук». Бар издалека напоминал пиратскую хибару — флажки и открытые ставни. Она вышла на веранду. Я отпустил руль и выпрямил спину. Мы сближались, глядя друг на друга. Она на мостике своего пиратского бара, я на железном английском скелете. Подъехав, я обнаружил ее в восхитительном хлопковом платье, с фонариками на плечах, красно-рыжего цвета. Well, hello.

В баре было несколько посетителей. Рамон готовил на кухне. Стефания предложила мне безалкогольное мохито. Восхитительно. Времени сидеть у нее со мной не было, надо было съездить в город за покупками. Я вызвался помочь, она была не против. Скрутила небольшую самокрутку. Мы пошли на задний двор и сели там в видавший виды желто-зеленый пикап. Она нашла радиоволну с рэгги, и мы расправились с косячком.

В городе надо было купить воды, мяса, овощей, фруктов, мыло, сахар. Мы объехали несколько лавок. Я постоянно удивлялся реакции людей на мою персону — точнее, отсутствию всякой реакции. Не понять: привыкли или не обращали внимания? Разве она не боится «разговоров»? С другой стороны, я не собирался оставаться здесь на всю жизнь, поэтому меня это не очень волновало. Я наблюдал за ней. Вот она хохочет, машет руками, делает глазки, фыркает, прыскает, корчит рожицы, морщит лоб. Она живая и бесподобная.

Расправившись с покупками, мы вернулись в бар. Я занял свое любимое место на террасе и попросил холодного пива. Жарко. Вытянул ноги на соседний стул и потягивал из тонкого бокала. Так и день прошел. Я сидел, наблюдая, как редкие посетители входят и уходят из бара. Иногда ко мне приходила красотка Стефания в красном платье, с самокруткой. Садилась рядом и вытягивала ноги на тот же стул. Принесла вкуснейшую отбивную с овощным рагу. Я рассказал, что такое зима в России, не упомянув московскую заледенелую жижу. Спокойный, медленный день. В какой-то момент она обняла меня и положила голову на плечо. Ее жестковатые волосы пахли едой и солнцем.

Что еще нужно? Любовь.

Вечер здесь наступал моментально. Отлучился в туалет, выходишь — уже почти темно. Лампочки горят цветные, музыка звучит громче, люди общаются теснее. Вон она в платье этом красном. Lady in red. Криса де Бурга еще не хватало! Или Богдана. Еще лучше.

Заиграла латинская мелодия, и один из смуглых парней пригласил Стефанию. Какая-то разновидность то ли фламенко, то ли танго. Я не разбираюсь. Она танцева-

ла очень хорошо. Она была плавная и немного небрежная, что ли. Очень раскрепощенная. Парень тоже был не промах, точный и пылкий, как полагается. Приятно смотреть, когда красивые люди здорово делают то, что они делают. Она посмотрела на меня, но я остался на месте. Пусть танцует тот, кто умеет.

Было поздно, я решил ехать. На прощанье Стефания потрепала мои волосы, я поцеловал ее в щеку, потом в губы и в лоб. Мы поцеловались. Я забрал «Райли», через полчаса был в гостинице. На террасе горели свечи и сидели все постояльцы: Роб, Мейси, Йорг, Чарли, наша новая знакомая Татьяна. «Миша, — поприветствовал меня Роб, — мы как раз обсуждали, где же ты пропадаешь». Я сел рядом с Татьяной. «Говорят, ты уже успел закрутить роман с местной девушкой». Я смутился. Я заметил, какое внимание оказывает немецко-американский мужской союз таинственной русской душе Комащевой. Конечно, ей было очень приятно. Она флиртовала.

Я пошел к себе. Перелистнул страниц пять, зазвонил телефон. Там был телефон. Когда он зазвонил, я понял, что он есть. Я нашел его, на проводе портье: со мной хочет говорить мисс Стефания из бара «Эдмундос». Неожиданно. Пожелала спокойной ночи. Тоже собиралась ложиться. Я спросил, в чем она спит. В пижаме — когда холодно, без пижамы — когда тепло. Кто тот парень? Кузен. У нее много кузенов. Я рассказал ей про книгу, что читал перед сном. А она? Иногда приходит кошка, черная, как ночь, и худая, как зубочистка, Стефания общается с ней. Я сказал, что отрубаюсь, она смешно изобразила храп. Я понял, что соскучился по своему коту.

Когда я проснулся, хотелось наорать на кого-нибудь. Было очень рано. На террасе сидела Таня. Читала местную газету. Молодчина, не только английский знает. Мы словно семейная пара. Газету читаем. Таня сообщила, что можно на «ты», что она взяла напрокат велосипед. Предложила прокатиться. Почему бы и нет?

Красный «Райли» и зеленая новая «Электра». На Тане ковбойская шляпа и белые выпендрежные очки. Мы вышли на умытую утром улицу.

Я уже хотел по привычке повернуть в сторону бара, но Таня захотела к аэропорту. Проехали аэропорт, прокатную контору, а дальше начались безлюдные места. Мы катили среди полей и редких поместий. Воздух быстро прогревался, я пожалел, что не взял воды, навстречу не попадалось ни одной лавки. Мы катили по ровной дороге, здесь она была прямая, гладкая. Каким-то образом выехали к побережью, и вскоре я увидел здание Института военных дельфинов. Глупое и безобразное. Из другого, совсем непривычного, мира. Пропустить такую штуковину мы никак не могли.

Очень смешно. Похоже на декорацию к фильму про Франкенштейна. Серое бетонное здание Института военных дельфинов стояло на берегу — высокое, вытянутое, минималистская версия готического собора с колизеем у основания.

Я рассказал Тане все, что знал про военных дельфинов. В 60-е было такое увлечение у всех участников гонки вооружений. Дельфины — животные теплокровные, спустились в воду с земли. Поддаются обучению. Цепляешь на такого бомбу или какую-нибудь другую хрень и учишь с ней плавать в гости к врагу. Или водолазов вражеских топить. Мило.

Институты такие были почти везде. И у нас. На полуострове Крым. Что самое идиотское в этой истории? Все они будто построены одним придурком. То, что показалось колизеем, было бассейном. Дельфины пользуются врожденным эхолотом для общения и распознания всего и вся. В закольцованном бассейне бедняг догоняло собственное эхо, отчего они сходили с ума. Только животные с ума не сходят, они умирают. Эти институты оказались бесполезной херней. Впрочем, военные дельфины существуют и по сей день.

Снаружи здание обнесено давно убитой сеткой-рабицей, был КПП, бетонные заграждения, предупредительных надписей на железных щитах, увы, не осталось. Подойдя ближе, мы обнаружили имперскую стилистику — коринфские колонны, барельефы, украшения «каменный цветок». Внутри еще лучше. Вестибюль напоминал зал ожидания, скрещенный с приемным отделением больницы. Следы гранита и кафеля. Мозаичное панно — молодая бодрая пара встречает рассвет — наверняка образ светлого будущего, охраняемого стайкой дельфинов.

На полу кучи строительного мусора, толстый слой пыли, но вот следов пребывания туристов не встречалось. Хотя другого туалета в округе вроде не было. Мы исследовали верхние этажи. Заброшенные кабинеты, лаборатории. Все неплохо сохранилось, видимо, институт закрыли уже в нашей эре. Уцелели деревянные панели. Лампы, кое-где мебель и остовы вычислительных машин. Мы пытались понять, что же здесь — например, в огромном аквариуме или в этой операционной — происходило и для чего огромные центрифуги? Чем дальше мы продвигались, тем причудливей становились объекты.

Комната — мечта садомазохиста — с цепями, крюками и всякими железками; комната, отделанная пробкой, с платформой посередине, на пружинах, к ней — от шлюза за двойными дверями — вел мостик, который можно было поднять и запереться изнутри. Я предложил Тане такое дело ради шутки, она отказалась, там было тихо, как в могиле, даже с открытыми дверями. Становилось все тоскливее. Все вокруг дышало какой-то болью под наркозом, жестокостью и уродством. Стерильная смерть без звука. Наверняка была тут газовая камера. Я вспомнил Эйхмана. Для него это был всего лишь вопрос рационального выполнения поставленной фюрером задачи. Что может происходить в душе человека, каждодневно и рутинно причиняющего боль живому существу?

Мы почти закончили нашу экскурсию, когда обнаружили еще одну лестницу. Она вела вверх и вниз. Сначала мы поднялись в комнату «управления полетом», никак иначе стеклянный пузырь с остатками пультов и мониторов я назвать не могу, оттуда открывался прекрасный вид и на закольцованный бассейн, и на вертолетную площадку, и на лагуну. Потом, спустившись, мы увидели, что лестница ведет ниже уровня земли, а там — большой такой грот, выдолбленный в скале. Свет, причудливо проходящий сквозь воду, переливался на каменном потолке живым голубым покрывалом, лестница выходила на площадку небольшого причала. Здесь было холодно. В противоположной стене — дверь и окно непонятного помещения. Окно было совсем черное и словно пялилось на нас. Сразу стало неуютно. О том, чтобы открыть дверь, не могло быть и речи. Но убегать тоже нельзя, это было бы ошибкой. Я посмотрел на часы: они стояли. Время остановилось. Меня охватила тревога. Таня выглядела так, словно ей не хватает кислорода, окно пялилось на меня, на нее.

Сердце колотилось, плескалась и хлюпала вода, ощущение было такое, как при встрече со стаей голодных собак. Ты знаешь, что бояться нельзя, но и не бояться не можешь.

Я медленно отвернулся от окна и попросил Таню смотреть мне в глаза. Взял ее руку. Дверь начала дрожать и вибрировать. Мы поднялись по лестнице и, стараясь не спешить, покинули здание. Солнце, трава. Воздух показался мне теперь незнакомым. Внезапно я почувствовал усталость и адреналиновый шок. Сел на землю отдышаться. Таня не знала ни что сказать, ни что делать. Что это было?

Мы покатили в отель. Я обернулся. Таня смотрела перед собой. Ничего страшного не произошло, просто мы столкнулись не знаю с чем, и такое впечатление, что это что-то не пройдет бесследно. Шины шуршали по асфальту, цикады, как положено, стрекотали, а мы опустошены. Чертово окно — закрываешь глаза, и оно перед тобой, мучает тебя. Я старался держаться, но мне становилось все хуже. Слезы покатились, я остановился, рухнул на землю — в пыль, услышал, как сзади всхлипывает Таня, встал, подошел к ней, уже совсем распустив сопли, упал рядом. Так мы и валялись посреди дороги, не в силах взять себя в руки, ревя и обнимаясь, как погорельцы. Страшно уже не было. Во мне образовалась пробоина.

Вернувшись в гостиницу, мы умылись, посидели в ее номере на кровати — слов я подобрать не мог — и пошли на террасу. Передали, что звонила Стефания. Мы заказали обед и съели его без аппетита. Я не хотел оставлять Таню одну, но и смотреть на нее тоже было неохота. Я поплелся к портье и позвонил Стефании. Не стал ничего рассказывать, сказал только, что хочу отдохнуть. Вернулся на террасу и проводил Таню до номера. Потом зашел в свой. Понял, что не найду себе места. Вернулся к Тане, мы легли рядом. Я смотрел на вентилятор и пытался осмыслить и наше состояние, и то, что произошло. Ни того, ни другого я сделать не мог. Она заснула первой.

Окно высасывало наши души. Нелепо, но мы не могли ни за что ухватиться. Только кричали и пытались удержать раздирающие нас кровавые ошметки. Жадно, как пылесос, оно поглощало наши чувства, ориентиры. Я пытался бороться, но бесполезно, я был словно в невидимой смирительной рубашке. Барахтался, не умея плавать. Таня была рядом, и ее немой крик рождал во мне еще большую панику. Я плакал, надрывая глотку, беззвучно, слезы высыхали мгновенно. Я проснулся. Уже темно. Весь в поту, сердце колотится, опустошение и больно внутри. Чувство вины, слепая ярость, неверие. Рядом во сне плакала почти незнакомая мне девушка. Я смотрел на нее, обвиняя во всех грехах, понимая, что вины ее никакой нет. Просто надо было повернуть в другую сторону. Не ходить в то здание, не спускаться в грот по лестнице. Надо было почувствовать, быть осторожнее. Кто мог знать?

Я покинул номер и медленно пошел к портье. Если здесь творится такое, то есть только один человек, который может помочь. Я попросил соединить с ней. К телефону подошел Рамон. «Buenos dias, senor Ramon, si, Misha, Stefania, por favor». «Que pasa?» — спросил он. Я молчал.

— Привет, отец сказал... Что с тобой?

— Со мной случилась какая-то беда.

— Какая?

— Что-то высосало часть меня, сидит внутри и грызет.

Молчание.

— Стефания!

— Еду.

Я положил трубку. Кружилась голова. Апатия и тревога, безграничная жалость к себе и безысходность. Я не смог посмотреть в глаза портье. Еще спросит, что это со мной. Я боялся всего: людей, голосов, темноты, яркого света, воздух был осязаемым. Думать я старался только о том, что Стефания сможет что-то сделать.

Я поднялся в номер к Тане, она не спала, лежала с открытыми глазами, уставившись в одну точку. На щеках дорожки от слез. Я сел на край кровати и заревел. Стало немного легче. Когда я услышал стрекот «Веспы», вытер слезы, залепил себе пощечину и поплелся вниз. На лестнице услышал голоса Роба и Мейси. Замер, пытаясь понять, где они находились. В этот момент на середину дворика по-кошачьи осторожно вышла Стефания, в руках она держала шлем. Оглянулась, увидела меня. Жалким скомканным шипением я произнес ее имя.

— Выглядишь неважно. Ничего не принимал?

— Что-то произошло. Я не знаю, это странно очень, ничего такого.

Стефания взяла меня под руку.

— И что же случилось? Пойдем к тебе, расскажешь. Может, врача позвать?

— Не надо, не знаю, но врач...

— Хорошо, давай уложим тебя.

Мы дошли до номера, я открыл дверь и осел на постели. Откинулся, повернулся на бок, поджав руки-ноги. Стефания присела рядом, положила шлем передо мной — я уставился в его равнодушную пасть. Скользил взглядом по его царапинам и потертостям. Успокоился. Рассказал, что со мной случилось, точнее, с нами. Как поехали кататься, залезли в дельфинарий, а внизу была пещера, а в ней полная жопа,

дверь вибрировала и дрожала, и теперь из меня уходит жизнь. Я закончил. Стефания молчала, а потом задала неожиданный и очевидный вопрос: кто эта девушка? Это ее владения, она проводит время со мной, а тут Таня какая-то. Я повернулся, посмотрел ей в глаза и выдал: прости, это не значит ничего, так вышло, помоги мне, помоги, пожалуйста. Помоги нам. Какая-то херня у вас здесь происходит.

— Да ты понятия не имеешь! Где она?

— По коридору... Крайний слева.

— Пойдем.

Когда мы вошли в номер к Тане, она даже не подняла головы. Стефания подошла к кровати, присела рядом, повернула ее голову, посмотрела в глаза и что-то сказала по-испански. Обратилась ко мне: время у нас есть, но надо торопиться. Взять себя в руки и слушать ее. Это важно, все зависит от моих действий и решительности. Надо собрать волю и вернуться в тот грот. No fucking way. Это единственная твоя возможность. Преодолеть страх можно только сражаясь с ним. Надо вернуться и войти в ту дверь. Я не верил ушам своим. Куда она меня посылает? Что будет, когда я войду в дверь? Что находится за ней? Что это вообще такое? Что вообще происходит? Голова кружилась. Она единственная понимала: если что-то выкачало часть меня, это надо вернуть. Просить, отнимать, драться. Забрать. Причем пойти должен я один. Что за чертовщина? Я спросил про священника. Она резонно заметила, что священник в лучшем случае будет изгонять дьявола, а уверен ли я, что имею дело именно с ним?

Мы пошли ко мне, она помогла собраться. Я чувствовал себя лучше, вроде знал, что мне делать, но было очень страшно. Когда мы спустились вниз, Стефания украдкой сняла со стены небольшой пожарный топор. Мы вышли в ночь, сели на «Веспу» и поехали в сторону института.

Дорога много времени не заняла. Я, обмякший, держался одной рукой за Стефанию, а другой прижимал к груди топор. Звук «Веспы» напомнил мне «Апокалипсис сегодня»: полет валькирий, вот бы напалма бутылочку, пьяный танец Мартина Шина — и ведь действительно порезался тогда, сукин сын. Все было взаправду. Не кино, хоть и снимали. Мне надо выпить. Тогда я вообще не смогу двигаться и не придется идти в грот. Легче сдохнуть.

Доехали. Темное страшное здание опять показалось смешным. Так не бывает. Это все пародия, дерьмовый сценарий. Такое не могло произойти со мной. Почему со мной?

Стефания достала пузырек. Вытяжка из кактуса. Поможет мне, придаст сил и понимания того, что за дверью. Ну ладно, я выпил. Интересно, она знала или всегда носит с собой на всякий случай? Надо подождать. Я почувствовал прибывающую легкость и понял: пора. Засунул пузырек в карман, взглянул на Стефанию, она протянула фонарик. Я пошел в сторону главного входа Института военных дельфинов. Герой. В правой руке у меня был небольшой красный топор, в левой — фонарик. Все очень просто: надо спуститься в грот, войти в вибрирующую дверь и забрать часть наших душ.

Всё как в компьютере. Игра начинается, у вас либо нож, либо монтировка. У меня топор и фонарик. Я вошел и остановился. Где та лестница? Кажется, справа. Справа не оказалось, это меня разозлило; чертыхаясь, я пошел в левую сторону. Там она и была. Я спустился. Пятно света от фонарика, сердце колотится. Вон, в метрах десяти, то окно и дверь. Вокруг тихо, притворное спокойствие, я смотрел на дверь. Лучик заморгал и потух. Я потряс фонарь — темнота. Глаза, впрочем, и так всё видели. Думать времени не было. Раз, два, три. Я двинулся вперед, не отрывая взгляд от латунной ручки. Взялся за нее, аккуратно провернул и медленно открыл дверь. Вошел и так же неторопливо закрыл.

Внутри темно не было. Окно рядом с дверью свет не пропускало, но под потолком висела лампа, а под ней стоял стул. На стуле — ко мне боком — сидел Кристофер Уо-

кен и курил. Стен видно не было, он словно висел во мгле на островке света. Я ждал. Долго так продолжаться не могло. Свой ход я сделал — мяч на другой стороне.

— Завидую тебе... Со стороны, наверное, это красиво. Да? Дым в свете лампы.

— Я бросил курить, мне не нравится запах сигарет.

— А идея курить? Разве не помнишь, как приятно подумать о сигарете и тут же прикурить? После кофе.

— Гораздо приятней осознавать, что не зависишь от них больше. Почему вы здесь? Вы же не настоящий Кристофер Уокен.

— Откуда ты знаешь? Смышленый.

Он встал, затушил сигарету, подошел ко мне, табаком от него почти не пахло. Он был спокоен. Улыбался. Ни дать ни взять встреча работодателя с бывшим подчиненным.

— Зачем топор? Неужели хочешь воспользоваться? Зарубить меня? Искромсать на мелкие кусочки? Ты способен? Получится? Хочешь, чтобы ситуация тебе улыбнулась?

— Мне надо вернуть часть моей души. И часть души девушки, что была со мной. Вы же знаете. Почему вы похожи на Кристофера Уокена?

— Какой пафос! Часть души! Смешно. Почему Кристофер? Подумай. Ты считаешь его крутым. Его образ. Восхищаешься. Не расстраивай меня, не могу же я превратится в кого-то еще.

Я ничего не ответил.

Кристофер предложил сесть. Там, где стоял один стул, теперь было два. Они стояли на ярком световом островке. Come please, come.

Я прислонил топор к ножке стула. Он посмотрел на меня серьезно и внимательно. Видел меня насквозь. Улыбнулся, предложил сигарету из красной пачки «Мальборо». Я отказался.

— В руках у нас красные орудия убийства, — пошутил он. — А теперь поговорим.

— О чем? Отдайте, пожалуйста, то, что принадлежит нам. Вы не имели право, мы ничего вам не сделали.

— Ну, многое происходит само собой. Так вы, люди, думаете, вам так удобней. Это вас утешает.

— Вы хотите сказать, что наш визит сюда предопределен? Или мы сделали это специально?

— Все имеет какую-то предопределенность. Ты приехал сюда отдохнуть. Тебе в тот день надо было поехать направо, но девушка, которая тоже почему-то здесь оказалась, показала налево. Ты свернул, приятель. Вы полезли сюда из любопытства, так? В этом не было необходимости. Ну, остальное ты знаешь. Что я могу сделать? Любопытство погубило кошку. Я ни при чем. Я просто сижу-живу здесь, иногда кто-то появляется, но не возвращается. Мало ли что. Как они там, что с ними? А ты вернулся. С топором даже. Здорово. Это исключительность. Ты такой исключительный. Пришлось даже костюм надеть.

— Вы кто? Вы зачем с нами это сделали?

— Ну кто я — долго объяснять. Много ни знать, ни понять не дано, просто принимай вещи такими, какие они есть. Не забивай голову. Ты вообще уверен, что дело во мне? Может, это именно ты хотел найти меня?

— Что?

— Ты же искал ответы.

— Я их получил.

— Все?

— Нет, это невозможно. Но прояснил кое-что для себя.

— Философия. Дело может быть не в ответах. Дело — в жизни. В том, что этот простой как будто эпизод заставил тебя попереживать. Почувствовать нехватку жизни. Вы утратили часть души, и посмотри, что с вами стало. Ты носишься ночью с топором, а та девчонка не может пошевелиться. Всего лишь. Ты приехал сюда найти часть себя, не так ли? А ты терял ее? Что ты знал об этом до сегодняшнего дня? До того, как действительно потерял что-то. Я не монстр какой-нибудь, я просто исполнитель желаний.

— Я хочу, чтоб вы вернули то, что принадлежит мне и Тане.

— Понимаю. И как же ты собираешься сделать это?

— Не знаю.

— Ладно, я пошутил, вы такие самоуверенные. Давай без обид, приятель? Иди сюда.

Мы встали, в нескольких метрах от нас зажглись два софита. Свет скрещивался на золотой миске, стоящей на невидимом постаменте. Эффектно. Он подвел меня к миске.

— Посмотри, красота! Что внутри?

— Вода.

— Вода и есть! В ней растворены части ваших душ. Надо просто выпить этой воды. Вот и всё.

— Так просто?

— Я же не монстр какой-то! Можешь выпить прямо сейчас, только половину, остальное отдашь той девчонке.

— А при чем здесь она, если все это мои дела?

— Соучастник, сопричастие, чувство ответственности.

— Не понимаю.

— Сколько миль до отеля?

— Не знаю, пять, шесть...

— А как ты доставишь миску? Прольешь хоть каплю, не видать ей части себя! А ты будешь мучиться всю жизнь.

Я посмотрел на воду в миске. Наверное, нагрелась от света софитов. До края оставалось сантиметра два, не заполненных водой.

— Я не буду пить сейчас, мы вместе сделаем это.

— Глупо, но, если угодно, это не мои дела! Забирай миску и иди! Буду скучать, прощай!

Он всплакнул или рассмеялся, спрятав лицо в сгиб локтя. Я осторожно взял миску и пошел к выходу. Надо настроиться на правильный ритм и сделать еще тысячи шагов. Ничего сложного. Дыхание, ритм, движение. Когда я подходил к двери, сзади засвистел, разрезая воздух, топор и глухим ударом воткнулся рядом с дверью. Я не испугался — почему-то знал, что не мне он предназначен. Если слышишь свист снаряда, он летит мимо.

— Ты забыл попрощаться, приятель!

Его голос дрожал от ярости.

— Простите. Прощайте.

Я осторожно открыл дверь и пошел к лестнице. Поднялся наверх, не отрывая взгляд от миски. Осторожно ступая, достиг выхода — под звездное небо и степной пряный воздух. На улице в свете луны стоял мотороллер, на нем Стефания. Я рассказал, что произошло.

— На мотороллере ехать нельзя, — сказала она, — хоть капля, да упадет. Ты пойдешь пешком. Я поеду в отель и постараюсь погрузить ту девчонку к себе.

Она села на «Веспу» и погнала в отель. Я начал свой путь с золотой плошкой под луной по ровной гладкой дороге, вскоре тело мое вошло в ритм и шел я уже быстро, легко. Я смотрел на воду, она мирно качалась в золотой миске. Свет луны был лимонным, вокруг меня двигались незнакомые тени, в кустах и придорожной траве, казалось, кто-то за мной наблюдал. Хотелось пить.

Спокойствие, охранявшее меня при разговоре за дверью, сменилось неуверенностью в себе. Я споткнулся. Сел на землю, аккуратно поставил миску рядом. Потом встал и пробежался взад-вперед. Возьми себя в руки, все получится, подбери миску и продолжай путь. Я взял ее в руки, выдохнул и пошел.

Шел я минут тридцать, потом увидел вдалеке фару и услышал знакомый звук двигателя. Стефания была одна.

— Я не смогла. Она, как мешок, неподъемная. Думала за машиной съездить, но это долго, и пришлось бы кого-нибудь просить помочь. Мигель недоволен, что мы с тобой уехали. Как бы полицию не вызвал. Я пойду с тобой. Хочешь, понесу?

— Нет, должен я.

— Хорошо.

Я нес плошку, она катила «Веспу». На небе светила почти полная луна.

До отеля было недалеко. Такие ночи запоминаются. Еще бы.

Мы прошли спящую прокатную контору, освещенное здание аэровокзала, Стефания устала, завела мотороллер и катила его на сцеплении. Главное, не думать о том, что можешь пролить, тогда вся эта дурацкая история станет еще хуже. Мы подошли к отелю, я поставил миску на землю, попросил Стефанию разведать обстановку, отвлечь портье. Руки устали, во рту пересохло, я ощущал учащенное биение сердца, будто под действием наркотика, но голова осталась ясной. Выглянула Стефания, я подобрал миску и пошел в отель.

Таня, казалось, спала, но я догадался, что она лежит с закрытыми глазами, сцепив руки. Ее лицо распухло, а подушка была в соляных разводах. Я сел на кровать, выпил половину воды из миски. Чуть солоноватая, как из-под крана. Я приподнял Таню и сказал, что надо выпить, что станет лучше. Она еле кивнула. Стефания аккуратно влила оставшуюся половину ей в рот.

Я почувствовал горячий толчок в солнечное сплетение, голова снова закружилась, и мне показалось, что запахло дождем. Я закашлял. С Таней происходило то же самое. Стефания испуганно смотрела на нас. Кашель прекратился. Но никакого эффекта не наблюдалось. Мне было уже все равно, я ничего не мог сделать. Я хотел спать. Думал попросить Стефанию отволочь меня в номер, но в глазах потемнело, и я отрубился.

Звуки какие-то. Листвы, птиц, голосов, говорящих на незнакомом языке. Попытался открыть глаза. Яркий свет, резкий запах и расплывчатые тени. Что происходит? Открыл глаза. Я лежал на кровати, рядом Таня. Я вспоминал. Услышал голос Стефании, она пыталась что-то объяснить. Уже что-то. Там было четверо. Стефания, портье Мигель и два усатых полицейских.

— Ты вырубился, мне стало страшно, я позвола Мигеля, он — полицию. Я говорю, вы просто выпили лишнего, но Мигель обосрался из-за пропавшего топора.

Я посмотрел на Таню. Она выглядела изможденной, но было видно, что ей лучше. Удалось не проронить ни капли. Все должно быть в порядке. Она нормальный, обычный человек, ей вся эта история наверняка поперек горла встанет. Предстоит как-то объяснить. Мне стало неловко.

— Что теперь?

— Они хотят поговорить в полицейском участке.

— Можно я один поеду?

Они подумали и кивнули. Интересно, что это за парни? Обыкновенные взяточники, «не хотим проблем», или законники? Непонятно.

Я попросил разрешения принять душ и переодеться. Они же спустились вниз.

Событий такой интенсивности не было за всю мою жизнь. В то же время я не мог сказать: что-то изменилось, я оставался таким же. Может, я ничего и не должен был чувствовать. Хотел было заглянуть к Тане, но ждала Стефания, и я не решился.

Полицейские усадили меня и Стефанию на заднее сиденье джипа. Я вспомнил про марихуану. Стефания выглядела спокойной. Ехали не спеша и осмотрительно.

Прибыли в участок. В обезьяннике никого не было. Тихо, мирно, турист украл пожарный топор, бегал в ночи, а потом отрубился. Мало ли что. Никакой паники.

Мы прошли в кабинет начальника. Стефания осталась за дверью — начальник говорил по-английски.

Боливар Мендес. Окончил полицейскую академию в 81-м. Выиграл какие-то состязания, принимал участие в операциях против кого-то и где-то. Рыбу поймал с меня размером и улыбается, двое детей, уже взрослые, Ford F 150, национальный флаг и фотография то ли премьера, то ли президента. Усатый. Пришел.

Разговор в озабоченно заботливом русле: что с вами произошло? Вы же понимаете, туристы для нас очень важны. Я сказал, что напился, ничего не помню. А запаха алкоголя от вас не было. Мне много не надо. Обычно с русскими наоборот.

— А это?

Он показал пузырек.

Они обыскали меня, пока я был без чувств. Ответил, что купил на пляже, думал, сувенирная настойка. Он посмотрел ласково. За этот пузырек полагалось: штраф, недолгое заключение и выдворение из страны без права повторного въезда в течение пяти лет. А потом снова можно стать туристом.

Не слишком удачный конец отдыха. Судимость за границей за наркотики.

Ничего страшного не произошло. Топором я никого не убил. Мескалин — обычное дело, все курят травку, его мама курит травку по рецепту, у нее глаукома, она замечательная женщина, в свои годы от плиты не отходит. Но закон есть закон, я попался, и он не в силах помочь, только если я сам себе не помогу, не расскажу правду. И кстати, Стефания, дочь Рамона, Рамон — друг Боливара, Боливару неловко перед другом за такую ситуацию со Стефанией. С русскими одни проблемы. Стефания «с нравом», но в истории не попадала. Он погрустнел.

В дверь вежливо постучали. Вошла Стефания. Боливар был весь сочувствие, священник и воспитатель детского сада. Они говорили по-испански. Я понял несколько слов: девочка, проблема, наркотики, папа. В какой-то момент Боливар попросил меня выйти. Потом вышла Стефания. Мы можем идти.

До бара было недалеко.

Стоило ей это совсем недорого, учитывая, что Мендес благодаря ей купается во время сезона в шампанском. Стефания делала неплохие деньги. А еще миска. Из чистого золота и старинная. Она стоила не меньше десяти тысяч долларов — так решила Стефания. Она возьмет свои деньги. Все замечательно.

В баре нас встретил Рамон. На меня посмотрел не по-доброму. Я остался на веранде. Слушал ветер. Они удалились, все казалось зыбким, нереальным. Весь калейдоскоп событий. Я сел за «свой» столик.

Вскоре отец с дочерью присоединились ко мне. Стефания объяснила: парень я неплохой, отец понимает, но ему не нравится эта история. Он поедет в столицу продавать золотую миску. Мне нет смысла возвращаться в гостиницу, могу остаться. Буду спать на диване в гостиной и помогать Стефании в баре. Она выжидала, и Рамон, откинувшись на спинку стула, молчал. Я взглянул на изгиб ее шеи, круглое плечо, на распущенные волосы. Выглядела она деловито, словно предлагала мне сделку. Я растерялся. Она подмигнула.

Стефания отвезла меня в гостиницу забрать вещи. Там были Мигель, американцы, немец и бедная русская Таня. Не было пожарного топора, но где он, я и думать не хотел. Сообщил, что съезжаю. Таня встретила меня настороженно. Я рассказал, что с нами произошло, она сделала круглые глаза и, кажется, не поняла или не поверила. Но выслушала. Я пригласил ее приезжать в бар.

Дни побежали быстрее. Рамон уехал продавать золотую миску. Я трудился в баре, работа была приятной, ее даже работой нельзя было назвать. Я сдал велосипед, гонял на «Веспе», ходил на пляж, в католический храм с набожной Стефанией, смотрел с ней старые американские фильмы и всегда не до конца, если она начинала плакать. По вечерам мы иногда ходили слушать гитару. Несмотря на то что на диване я ради приличия спал всего одну ночь, вставать приходилось рано.

Выучил несколько фраз по-испански. Покупал продукты, торговался, спилил пальму, бегал за свиньей, посетил со Стефанией опекаемую ею одинокую старушку, которая определила меня как ее мужа, «и чтоб я не смел пытаться что-то возразить», ездил в горы на пикапе, слушая латино, купался в море.

Заезжали мои друзья из отеля, Таня, довольная и веселая, уже не думала о нашем приключении.

Мне нравился местный темперамент. Страстный, бравурный и в то же время нежный и трогательный. Здесь все было простым и четким. Я чувствовал себя нужным и с тоской думал о том, что отпуск заканчивается.

Вернулся Рамон, и мы разделили те семнадцать тысяч, что он выручил от продажи золотой миски. Купили ее какие-то французы. Музейный экспонат, она стоила гораздо дороже, но нам важна была скорость, так что остались очень довольны. Я вернулся на диван в гостиную, а через несколько дней Стефания отвезла меня в аэропорт.

Я вернулся в обесцвеченную промозглую Москву. В день приезда хотел поначалу быть дома, но к вечеру выбрался в свой любимый клуб, свой второй дом. Там друзья, знакомые и приятели. Всех надо было повидать. Потом забрал кота из его временного приюта.

Вернулся домой. Никакая постель не лучше своей. Кот занял любимую позицию у бедра и убаюкивал. В голове плескались волны, ветер поглаживал пальму. По небу плыли мирные барашки, Стефания шла по краю дороги, звездное небо отражалось в золотой миске. Я уснул.

В ее стране не было жестких правил по ввозу животных. Кот нормально перенес уколы, а кучу анализов и справок сделали легко. Полугодичного карантина не требовалось. Для улаживания дел потребовалось всего две недели. Я сдал квартиру, отвез на хранение свои пожитки и купил билеты. Я не знал, на сколько уезжаю, надеясь, что один сезон точно проведу там. Мы созванивались почти каждый день, мне нужна была рабочая виза на длительный срок, и дядя Стефании, юрист, обещал помочь.

Мне организовали прощальный вечер. Я подумал, что когда-нибудь все мои друзья приедут ко мне.

Маленькое здание аэропорта было таким же, как и месяц назад. Кот вызвал у служащих восхищение, он был большой и с мягким характером. Таких там не было. Стефания встретила на пикапе. Мы забросили чемодан в кузов, я сел за руль, кот гулял по кабине, а Стефания, пребывавшая от него в шоке, не смогла бы вести.

Мы быстро освоились. Кот гулял, где ему вздумается, и стал приманкой бара. Не боялся посетителей, а те его обожали. Я мыл посуду, разливал напитки, покупал продукты, продавал марихуану, помогал готовить и писал. Жизнь там была совсем другой. Она обладала медленным сочным ритмом и ясными ориентирами.

Я любил Стефанию всем сердцем, она подарила мне эту жизнь. Мы ездили в столицу на выходные, летали несколько раз в соседние страны, побывали в местах, представить которые я не мог, смотрели фильмы, танцевали, напивались, курили, играли с котом, купили вторую «Веспу» и гоняли. Я наблюдал за ней в баре или когда она была не в духе, и все больше чувствовал себя счастливым.

Я загорел. Втянулся в испанский, научился водить трактор и ходить под парусом. Мы ездили на острова к родным Стефании, и через какое-то время, сидя на террасе, понял, что это тот самый момент. «Пойдешь?» Она кивнула. На стол прыгнул облинявший, но все такой же величественный кот.

В общем, все зависит от правильной женщины. Это они выбирают. Они устраивают нашу жизнь и дают направление. Они решают, когда и что произойдет, и принимают решения. Мне повезло.

РУБРИКУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

История болезни: «Белая лента»

Цепь ужасных, необъяснимых преступлений, случившихся где-то в захолустье, никто как следует не расследует, будто их вовсе не было, и вся история предстает как хоррор о призраках, заправляющих на территории «маленькой Германии».

«Белая лента» Михаэля Ханеке — фильм — обладатель «Золотой Пальмовой ветви», лауреат «Золотого глобуса» рассказывает о событиях, произошедших накануне первой мировой войны в 1914 году. Это предыстория того, что случится в 1930-х, когда к власти в Германии придут нацисты; когда дети, белокурые ангелочки, воспитанные жестокими родителями, насаждающими безоговорочную дисциплину и нерассуждающее повиновение, вырастут и установят режим всеобщего подчинения и беспощадного насилия.

Черно-белый фильм строится как мистический детектив, развязка которого расплывается, микшируется в ностальгической пасторальности заключительных кадров. Простодушный молодой учитель, от лица которого — по прошествии многих лет — ведется рассказ, бессилен противостоять событиям, бессмысленным в своей брутальной жестокости. Под крышами уютных, ухоженных деревенских домиков, в особняке пастора, в доме доктора и в замке барона происходит одно и то же: женщин унижают, детей наказывают и бьют. Здесь достается и животным, и даже… капусте, нещадно вырубаемой крестьянином в припадке ненависти к хозяину.

Волна насилия охватывает подневольных и безмолвных крестьян, которым бедность не выдает индульгенции на благообразие; они так же жестоки и беспощадны, как и сильные мира сего. Стало быть, в совершенных преступлениях так или иначе виновны или одинаково могут быть виновны все…

Соло на ударных: «Жестяной барабан»

«Жестяной барабан», аллегория-гротеск о протесте одного маленького человека против всеобщего бездушия — фильм на все времена. В день своего рождения, когда ему исполнилось три года (а конкретно в 1927 году), Оскар Мацерат свалился с лестницы, ударился головкой и отказался расти в знак несогласия с жестокостью окружающего мира, который он пытался пробудить, неистово лупя в свою единственную игрушку — жестяной барабан. На минуту показалось, что глас младенца может исправить мир: под грохот его барабана шествующие по улице штурмовики перестают петь нацистский гимн, переходя к вальсу «На голубом Дунае». Но нет; история двигалась своим ходом. Пришли к власти фашисты, началась и закончилась вторая мировая война, город Данциг (Гданьск) заняли советские войска. А Оскар передумал и начал расти снова. А как же иначе — ведь союзников у него нет, и когда однажды в церкви он вздумал всучить свой барабан Иисусу Христу, тот барабанить не стал.

Экранизируя сложнейший роман Гюнтера Грасса, Фолькер Шлендорф понимал, что всю эту прихотливую мозаику адекватно перенести на экран невозможно. И пока критики спорили, что же воплощает собой карлик Оскар — идиотизм в духе бравого солдата Швейка, инфантильный нацизм или революционный порыв, режиссер предложил свою трактовку. Дело в том, что фильм вышел на экраны в 1979 году, во времена разгула «красных бригад», а потому Оскар стал у Шлендорфа пророком терроризма, нового кошмара Европы. Похоже, что так: никакого детского обаяния в этой фигуре нет, и от его пронзительного визга, от которого лопаются стекла, хочется заткнуть уши. Кстати, Оскар, оставаясь внешне ребенком (играл его одиннадцатилетний Давид Беннент), со временем зажил жизнью взрослого мужчины и завел любовницу; окружной прокурор Оклахомы даже

наложил запрет на фильм по обвинению в детской порнографии и угрожал арестом за хранение видеокассет. Но как бы то ни было, заправлявшие в Канне энтузиасты радикального кино пришли в восторг и наградили фильм «Золотой Пальмовой ветвью», а американские академики вручили ему «Оскар», и «Жестяной барабан» стал классикой.

Настоящий конец большой войны: «Германия, год нулевой»

Отчаявшийся немец ради куска хлеба на забаву победителей крутит пластинку с речью фюрера на развалинах Берлина. Это один из символических кадров Германии «нулевого года» — времени безмерного унижения, в которое была повергнута нация, рухнувшая с высот своего мнимого величия. 1948 год; война едва закончилась, а Роберто Росселлини осмелился снять фильм, проникнутый острым сочувствием к падшим. В качестве главного героя он выбирает двенадцатилетнего подростка Эдмунда Келера (Эдмунд Мешке), который слишком юн, чтобы отвечать за грехи отцов и взвалить на себя тяжесть ответственности за всю семью. Тем не менее, так все и выходит. Как сказано в Библии, отцы ели неспелый виноград, а у детей оскомина. Стараниями Эдмунда кормятся отец, прикованный к кровати; старший брат, который боится высунуть нос из дома, чтобы не попасть в плен как бывший солдат вермахта; сестра, которая за пачку сигарет ублажает в баре американцев.

Росселлини посвятил фильм своему сыну Романо, умершему за год до съемок «Германии…» в возрасте Эдмунда. Свое горе режиссер претворил в милосердие, обращенное к победителям: не надо превращать победу в месть, иначе вы посеете зерна, из которых вырастет новая война.

Эдмунд милосердия не нашел. Встреча с бывшим учителем оказалась роковой. Взрослый мужчина с повадками педофила, которые мальчик принял за выражение нежности, смутил незрелую душу речами о выживании сильнейших, о необходимости жертвовать слабыми — и в минуту отчаяния они толкнули Эдмунда на преступление: ради милосердия. Но отчаяние его неисцелимо, и остается сделать еще один шаг…

Забытый Холокост: «Город жизни и смерти»

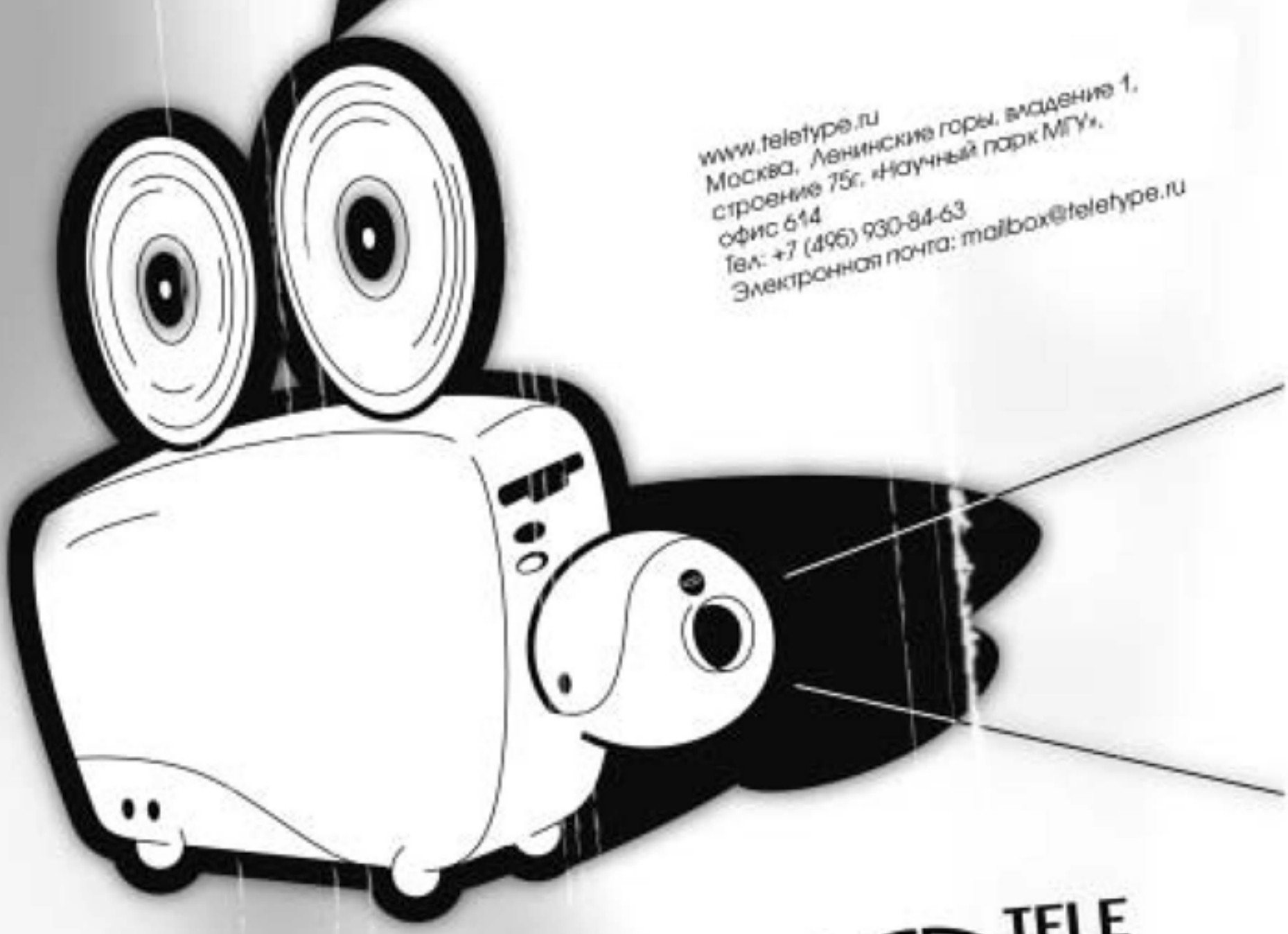
Все войны похожи одна на другую, каждая война жестока и бессмысленна по-своему.

В декабре 1937 года во время второй японо-китайской войны войска императорской армии вступили в тогдашнюю столицу Китая — Нанкин. Японцы только что напоролись на неожиданно самоотверженную оборону китайцами Шанхая, их обуяла жажда мести за оскорбленную честь «живого бога» — императора. Массированное наступление на Нанкин не оставляло никакой надежды — президент Чан Кайши сдал город, предоставив отдельным военным единицам продолжать сопротивление, а мирным жителям выживать как могут. Смогли немногие. Погибло около трехсот тысяч человек. Расстрел можно было считать счастливым исходом; японцы предпочитали зверские способы убийства: вешали, закапывали живьем, сжигали на огне или расчленяли заживо. Женщины шли на увеселение солдатни и служили обменной валютой. В фильме есть эпизод: согнав людей в храм, японцы требуют выделить «в долг» сотню женщин, а прочим получить за это немного еды.

Лу Чуань духоподъемно изображает последних стойких солдат, не желающих сдаваться, и жертвенность женщин, аристократок и простолюдинок, подразумевая, что героическая доблесть — более верный путь к спасению, чем инстинкт самосохранения. И еще он верит в пробуждение совести в густой тьме абсолютного помрачения — японский сержант отпускает обреченных на гибель пленных и вгоняет себе пулю в висок. Лу Чуань отдает должное «китайскому Шиндлеру» — немецкому бизнесмену Рабе, создавшему в помещении школы островок относительной безопасности. Лу Чуань уверен: на войне выигравших быть не может, каждому определена своя мера потерь. Семь десятков лет, прошедших после «нанкинской резни», позволили китайскому режиссеру соблюсти объективность, хотя иначе как геноцидом или Холокостом эти события не назовешь. Они и сегодня не дают Пекину и Токио наладить отношения.

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE



www.teletype.ru
Москва, Ленинские горы, владение 1,
строение 75г, «Научный парк МГУ»,
офис 614
Тел.: +7 (495) 930-84-63
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

S U M M A R Y

Cinema reform. Friend-or-foe identification
Shift of fate

Roman Borisevich — Alexey Mizgiryov- ArtyomVasilyev
A big blunder
Data on the reform in Russian cinema industry and responses to it from filmmakers and producers

Nina Tsyrkun
Prison: in and out
Coverage of Berlinale 2010

Elena Stishova
Double portrayal in the open air
Review of Alexey Popogrebsky»s HOW I ENDED THIS SUMMER (Russia)

Elena Plakhova
Desperate whistle
Review of Florin Serban's IF I WANT TO WHISTLE, I WHISTLE (Romania- Sweden)

Zara Abdullayeva
Life of a funny man
Review of Hans Petter Moland's A SOMEWHAT GENTLE MAN (Norway)

Anton Dolin
A sure bullet
Review of Zhang Yimou's A WOMAN, A GUN AND A NOODLE SHOP (China)

Andrey Plakhov
About the fifth extremity
Review of Koji Wakamtsu's CATERPILLAR (Japan)

Tamara Dondurei
Life is beautiful
Review of Banksy's EXIT THROUGH THE GIFT SHOP (USA- Gr Britain)

Larisa Malyukova
Melancholic burlesque
Review of Sylvain Chomet's THE ILLUSIONIST (Gr Britain — France)

Olga Andreyeva
A few words on patriotism
Essay on the way the deputies are treated in the Duma

Boris Lokshin
Jim Jarmush's limits of control
Portrayal of the filmmaker against his latest film

Maxim Sukhanov:
«It's impossible to embed into alien faith»
Conversed by Kristina Matvienko

Anjelika Artuykh
Time of conglamerations
Impacts of globalization of American movie industry

Dmitry Desyaterik
A twilight man

Jeffry Macnab
How the nouvelle vague got old
Crease marks

Ginette Vensando
French nouvelle vague: the star was born

Natalya Balandina
The mark of Rohmer
A set of stuff on the nouvelle vague: authours, trends, chef d'ouvres

Gertz Frank:
«… But the main thing is light»
The noted documantarian interviewed by Viktor Matizen

Carl Dil, Tia Lessin:
«Why to make something absolutely objective?»
Elena Paisova talks to American indies

Boris Dubin — Irina Poluekhtova — Daniil Dondurei
TV: untrusted but dependable on
Anna Kachkayeva moderates the talk on TV and its audience relations

Kira Muratova:
«I play up…»
Publication of the conversation of the noted filmmaker with the viewers after premiere of THE SHIFT OF FATE

Mikhail Kyshtymov
Out of season
A tale for cinema by a newcomer

Another cinema
Column by Nina Tsyrkun

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Издатель Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Помощник главного редактора Анастасия Дементьева

Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
Телефоны: (495) 614-23-02, 614-06-57. **Факс** (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 8.04.10. Подп. к печати 22.04.10
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,17
Заказ 1414. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 125167, Старый Петровско-Разумовский проезд, 10 (м. «Динамо»),
телефоны для справок: (495) 614-23-02, 614-06-57.

Our address:
Stary Petrovsko-Razumovsky dr.,10, 125167, Moscow, Russia
Tel. (495) 614-23-02, 614-06-57
Fax (495) 614-34-91
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа»

телеканала ТНТ

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2010

НОВЫЙ
COMEDY CLUB
по пятницам в 21:00
Реклама. Лицензия на осуществление телевизионного вещания
Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АНАСТАСЬЕВА, А.АРТЮХ, Ю.АФАНАСЬЕВА, Д.ДРАГУНСКОГО, Е.МАРГОЛИТА, С.МЕДВЕДЕВА, Г.МХЕИДЗЕ, Е.ПАИСОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

История: война за прошлое
Актуальность

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«СЕРЬЕЗНЫЙ ЧЕЛОВЕК» Братьев Коэн
«СЛЕПОТА» Фернандо Мейреллиша
ФИЛЬМЫ ФЕСТИВАЛЯ «КИНОТЕАТР .DOC»

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
АНДРЕЙ ФИЛОЗОВ
СЕМЕН ЭКШТУТ
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Сатурн, пожирающий детей. Война на советском экране
Война в кинематографе Марка Донского
Сталин как шаман
Поиски идентичности в национальных кинематографиях постсоветского мира

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

РОМАН БАЛАЯН

В РУБРИКЕ ***«MEDIA»***

Миф о Сталине: как это делает телевизор

В РУБРИКЕ ***«ПУБЛИКАЦИИ»***

Кира Муратова. Беседа со зрителями после показа фильма «Перемена участи»

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***

А.Миндадзе, П.Чухрай. ГОЛОВА НА ПЛАХЕ
П.Пряжко. ЗАПЕРТАЯ ДВЕРЬ

2 0 1 0